



UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA



**PREFERÊNCIA NA DANÇA SEGUNDO A EXPERIÊNCIA
MOTORA DOS OBSERVADORES: A EMPATIA ENQUANTO
CONDUTOR DA PREFERÊNCIA**

Dissertação elaborada com vista à obtenção do grau de Mestre em Performance
Artística-Dança

Orientador: Professor Doutor Luís Miguel Xarez Rodrigues

Júri:

Presidente

Professora Doutora Ana Maria Macara Oliveira, Professora Associada com
Agregação da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Vogais

Professor Doutor Luís Miguel Xarez Rodrigues, Professor Auxiliar da Faculdade de
Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Professora Doutora Rita Cordovil Matos, Professora Auxiliar da Faculdade de
Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Lígia Thomé Cabral

2014

Dedico este trabalho aos meus pais, António e Lúdia, por me terem dado apenas três conselhos: ser boa pessoa, ser feliz e seguir sempre em frente sem receios.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha Família, pais e irmã por todo o apoio, paciência, compreensão e trocas de ideias. Muito obrigada.

Agradeço ao Samuel pelo incentivo, companheirismo e ombro amigo. O seu pensamento crítico, racional e dedicado foram um pilar para o meu equilíbrio.

Agradeço ao meu orientador Professor Doutor Luís Miguel Xarez Rodrigues pela sua orientação, interesse e troca de ideias.

Agradeço a todas as pessoas que me ajudaram neste processo de construção de conhecimento.

Agradeço a todos os observadores que fizeram parte deste estudo que dispensaram um pouco do seu tempo e possibilitaram a concretização deste trabalho.

Agradeço à Companhia Nacional de Bailado (CNB), pelo interesse nesta investigação e todo o apoio. Ao senhor Marco Arantes por toda a sua ajuda, paciência, dedicação e ajuda na recolha e seleção do objeto de estudo. À Maria Luísa Carles III um grande obrigado pela simpatia, atenção e ajuda. À diretora artística Luísa Taveira que permitiu e facilitou todo o processo de recolha na CNB.

Agradeço às escolas que facilitaram a recolha desta amostra: Faculdade de Motricidade Humana, Escola Superior de Dança, Escola de Dança - Dance In e à Escola de Dança Almadança.

Um grande agradecimento à Noemi Santos pela ajuda na organização temporal de alguns observadores.

Agradeço aos meus amigos pela paciência e compreensão nos momentos de desânimo. Por todos os cafés e festas adiadas e pelos passeios em passo lento de cabeça nas pedras da calçada.

À Rita Maurício que teve um papel fundamental na serenidade e boa disposição na ajuda estatística.

Ao Renato Dias pela sua ajuda nos detalhes gráficos que tendem a desorganizarem-se nas horas mais críticas.

À minha prima Cláudia Belchior por todo o apoio prestado no domínio da psicologia.

RESUMO

Esta investigação incide sobre as preferências demonstradas por observadores, com e sem experiência motora em dança, quando sujeitos à escolha de bailarinos, bailarinas e duetos do bailado “Coppélia” apresentado por quatro *casts* da Companhia Nacional de Bailado. Este estudo analisa as semelhanças e diferenças das preferências dos 200 observadores que participaram neste trabalho em relação aos *performers* visionados, bem como as respectivas justificações, por eles dadas, nas referidas escolhas. Desta forma, pretende-se entender se existe alguma relação entre as escolhas dos observadores e perceber se a experiência motora em dança do observador indicará uma diferença na preferência destes. Pretendemos, de igual forma, apurar os termos utilizados para justificar as escolhas de cada grupo de observadores. Por outro lado, este estudo também pretende avaliar se existe maior coerência nas escolhas dos grupos com maior experiência motora em detrimento dos observadores sem experiência motora, significando uma maior objetividade por parte dos observadores experientes. Por último, procura-se relacionar as preferências e respectivas justificações do observador com a eventual relação empática que se estabelece entre o *performer* e o observador aquando da visualização da *performance*. O processo utilizado foi o de questionário sobre experiência em dança, visionamento de um vídeo, entrevista espontânea e questionário de resposta fechada para seleção das justificações da preferência. Esta amostra foi composta por 80 pessoas sem experiência motora em dança, 67 pessoas com experiência em ballet e 53 pessoas com experiência em dança sem esta ser em ballet.

Os resultados apontam para a preferência dos mesmos performers, independentemente da experiência motora do observador, havendo no entanto uma maior consistência de resultados para a eleição do menos preferido, em detrimento do preferido.

Palavras-Chave: Dança, Empatia, Experiência motora, Observação, Preferência.

ABSTRACT

This research focuses on the preferences shown by observers with and without motor experience in dance, when asked to choose ballet dancers (of both genders) and duets from the ballet "Coppélia", presented by the four *casts* of the National Ballet. This study analysis the similarities and differences in the preferences of 200 observers that participated in this study in relation to the observation of the performers, as well as their respective justifications when revealing their choices. Thus, it is intended to ascertain whether there is any relationship between the observers' choices and determine if the motor experience of the observer will indicate a difference in their preference. We propose, likewise, to examine the terms used by the observers to justify the choices. Furthermore, this study also evaluates whether there is a greater consistency in the choice of the groups with higher motor experience in detriment to the observers without experience, demonstrating greater objectivity of the justifications by the experienced observers in relation to the non-experienced observers. Finally, we relate the respective preferences and justifications made by the observers with a probable empathic relationship established between the performer and the observer viewing the performance. The process used was a questionnaire about experience in dancing, watching a video, a spontaneous interview and a closed answer questionnaire for the selection of the preference reasons. This sample consisted of 80 individuals without motor experience, 67 individuals with experience in ballet and 53 individuals with dance experiences other than ballet.

The results indicate the preference in the same performers, regardless of the observers' motor experience, however there is greater consistency in the choice results of the less preferred, rather than the most preferred.

Keywords: Dance, Empathy, Motor Experience, Observation, Preference.

ÍNDICE GERAL

RESUMO	iii
ABSTRACT	iv
Índice de abreviaturas	ix
Definições Operacionais	xi
Índice de Tabelas.....	xiii
1. Introdução	1
2. Revisão de Literatura	7
2.1. Percepção na observação de ações motoras	7
2.2. Preferência.....	8
2.3. Preferência como memória (PAM)	12
2.4. <i>Einfühlung</i> – A origem da Empatia	15
2.5. A empatia em Martin Hoffman	19
2.6. A empatia enquanto condutor da preferência dos observadores	25
3. Método	31
3.1. Introdução.....	31
3.2. Objeto de estudo	31
3.2.1. Apresentação do problema.....	31
3.2.2. Objetivos do estudo	32
3.2.3. Metodologia	33
3.2.4. Hipóteses.....	33
3.3. Amostra	34
3.3.1. Critérios de seleção da amostra	34
3.3.2. Caracterização da amostra	34
3.4. Descrição das variáveis	37
3.4.1. Experiência em dança	37
3.5. Instrumentos	37
3.5.1. Teste piloto	37
3.5.2. Questionário / Entrevista	39
3.6. Procedimentos	40
3.6.1. Procedimento de elaboração do vídeo	40
3.6.1.1. Seleção do bailado	40

3.6.1.2. Escolha do tempo para cada vídeo.....	40
3.6.1.3. Organização e preparação dos vídeos	41
3.6.2. Tarefas de preparação	41
3.6.3. Tarefas na recolha dos dados	43
3.7. Tratamento estatístico.....	43
4. Apresentação e Análise dos Resultados	45
4.1. Introdução.....	45
4.2. Preferências dos observadores.....	46
4.2.1. Todos os observadores	46
4.2.2. Observadores segundo o género	46
4.2.3. Observadores segundo a experiência motora em dança	47
4.2.4. Observadores segundo a experiência motora em ballet.....	48
4.2.5. Observadores segundo a experiência motora em dança, excluindo os observadores com experiência em ballet	49
4.3. Análise das preferências dos observadores	50
4.3.1. Análise interna dos grupos.....	50
4.3.1.1. Todos os observadores	51
4.3.1.2. Observadores segundo o género	52
4.3.1.2. Grupo com experiência motora em dança	52
4.3.1.3. Grupo com experiência motora em ballet.....	52
4.3.1.4. Grupo com experiência motora em dança, excluindo os observadores com experiência em ballet	53
4.4. Análise transversal das preferências.....	53
4.4.1. Preferência na escolha dos preferidos.....	53
4.4.2. Preferência na escolha dos menos preferidos	55
4.4.3. Discussão da preferência e coerência	56
4.5. Análise da justificação das preferências dos observadores	60
4.5.1. Justificação apreciativa dos observadores	60
4.5.2. Justificações depreciativas dos observadores	61
4.5.3. Discussão das justificações	63
5. Conclusões e Recomendações.....	65
5.1. Conclusões.....	65
5.2. Limitações do estudo e recomendações para futuras investigações	68

Referências Bibliográficas	71
Apêndices	77
Apêndice 1	79
Apêndice 2	83

Índice de abreviaturas

PAM -	<i>Preference as memory</i>
M -	Solo do bailarino
F -	Solo da bailarina
2 -	Dueto
Emp -	Empatia
Est -	Estética
Exp -	Expressão
Flu -	Fluidez de movimento
Sim -	Simpatia
Tec -	Técnica

Definições Operacionais

Empatia: De um modo geral a empatia é entendida como uma afinidade espontânea, traduzida numa relação privilegiada entre duas pessoas, um espectador e um intérprete, um observador e um objeto. No presente trabalho, este termo surge nas justificações das preferências dos observadores, entendida como a relação criada entre o observador e o performer dançando a solo ou entre o bailarino e bailarina quando dançam o dueto.

Estética: Disciplina filosófica que reúne a reflexão focada no sensível, no belo e na arte. Neste estudo utiliza-se a noção mais alargada da estética que não se limita a ser uma filosofia da arte, mas também uma reflexão sobre o sentir e o gosto (preferência).

Expressão: Qualidade da interpretação que consegue transmitir sensações ou emoções, e que no caso da dança se materializa em configurações dos diferentes segmentos corporais, para além do movimento dos músculos faciais.

Fluidez de movimento: Capacidade de criar um movimento contínuo que tenha uma aparência de fácil execução e leveza no corpo. Traduz a capacidade de transição entre dois movimentos (flexão, extensão, abdução, etc.), entre duas ações motoras (um salto e um passo, um passo e uma volta, etc.) ou entre duas frases de movimento (conjuntos de ações motoras).

Preferência: Diz respeito à atratividade relativa a um objeto (Jansen, Coolen & Goetgeluk, 2011), que no presente estudo se estende à escolha de um determinado *performer*, comparativamente com outros na mesma situação de performance, dançando a mesma coreografia.

Preference as memory - PAM: “assumes that decisions (or valuation judgments) are made by retrieving relevant knowledge (attitudes, attributes, previous preferences, episodes, or events) from memory to determine the best (or a good) action” (Weber & Johnson, 2006, p. 399).

Simpatia: Muitas vezes confundida com a noção de empatia, a simpatia distingue-se desta por não envolver a compreensão do outro, mas apenas um sentimento de afinidade, uma percepção apenas da relação sensorial sem aprofundar para níveis superiores de envolvimento e compreensão. Por outro lado a simpatia está normalmente associada a um sentimento positivo enquanto a empatia é mais abrangente, podendo, por exemplo, provocar a sensação de dor no observador quando visiona situações de pessoas em sofrimento.

Técnica: A execução correta dos movimentos dançados segundo um conjunto de regras e conceitos previamente definidos, baseados na tradição e na eficiência. Assim, “quanto mais fiel, ou seja, quanto menor for a diferença entre o padrão estipulado e a execução dessa habilidade, maior será o domínio da técnica, *mais técnica* terá um determinado bailarino” (Xarez, 2012, p.126).

Índice de Tabelas

Tabela 1:	Género dos observadores.	34
Tabela 2:	Relação entre os géneros dos observadores e os diferentes tipos de experiência motora em dança.	35
Tabela 3:	Experiência motora dos observadores, em ballet.	36
Tabela 4:	Relação entre os géneros dos observadores e os diferentes tipos de experiência motora em ballet.	36
Tabela 5:	Relação entre géneros dos observadores e a experiências motoras em dança.	83
Tabela 6:	Preferência de todos os observadores e segundo o género.	47
Tabela 7:	Preferência dos observadores sem, com alguma e com muita experiência motora em dança.	48
Tabela 8:	Preferência dos observadores sem, com alguma e com muita experiência motora em ballet.	49
Tabela 9:	Preferência dos observadores sem, com alguma e com muita experiência motora em dança (excluindo ballet).	50
Tabela 10:	Ordem das preferências de todos os observadores.	85
Tabela 11:	Ordem das preferências dos observadores do género feminino.	85
Tabela 12:	Ordem das preferências dos observadores do género masculino.	85
Tabela 13:	Ordem das preferências dos observadores sem experiência motora em dança.	86
Tabela 14:	Ordem das preferências dos observadores com alguma experiência motora em dança.	86
Tabela 15:	Ordem das preferências dos observadores com muita experiência motora em dança.	86
Tabela 16:	Ordem das preferências dos observadores sem experiência motora em ballet.	87
Tabela 17:	Ordem das preferências dos observadores com alguma experiência motora em ballet.	87
Tabela 18:	Ordem das preferências dos observadores com muita experiência motora em ballet.	87
Tabela 19:	Ordem das preferências dos observadores com alguma experiência motora em dança, exceto ballet.	88

Tabela 20:	Ordem das preferências dos observadores com muita experiência motora em dança, exceto ballet.	88
Tabela 21:	Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino preferido.	54
Tabela 22:	Preferência de todos os grupos estratificados para a bailarina preferida.	54
Tabela 23:	Preferência de todos os grupos estratificados para o dueto preferido	54
Tabela 24:	Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino preferido, bailarina preferida e para o dueto preferido.	89
Tabela 25:	Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino preferido, bailarina preferida e para o dueto preferido – simplificada.	55
Tabela 26:	Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino menos preferido, bailarina menos preferida e para o dueto menos preferido.	90
Tabela 27:	Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino menos preferido, bailarina menos preferida e para o dueto menos preferido – simplificada.	56
Tabela 28:	Justificações da preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino preferido, bailarina preferida e para o dueto preferido.	61
Tabela 29:	Justificações da preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino menos preferido, bailarina menos preferida e para o dueto menos preferido.	62
Tabela 30:	Justificação apreciativa do bailarino preferido segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino.	91
Tabela 31:	Justificação depreciativa do bailarino menos preferido segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino.	91
Tabela 32:	Justificação apreciativa da bailarina preferida segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino.	91
Tabela 33:	Justificação depreciativa da bailarina menos preferida segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino.	92
Tabela 34:	Justificação apreciativa do dueto preferido segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino.	93

Tabela 35:	Justificação depreciativa do dueto menos preferido segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino.	93
Tabela 36:	Justificação apreciativa do bailarino preferido segundo a experiência motora em dança dos observadores.	94
Tabela 37:	Justificação depreciativa do bailarino menos preferido segundo a experiência motora em dança dos observadores.	94
Tabela 38:	Justificação apreciativa da bailarina preferida segundo a experiência motora em dança dos observadores.	95
Tabela 39:	Justificação depreciativa da bailarina menos preferida segundo a experiência motora em dança dos observadores.	95
Tabela 40:	Justificação apreciativa do dueto preferido segundo a experiência motora em dança dos observadores.	96
Tabela 41:	Justificação depreciativa do dueto menos preferido segundo a experiência motora em dança dos observadores.	96
Tabela 42:	Justificação apreciativa do bailarino preferido segundo a experiência motora em ballet dos observadores.	97
Tabela 43:	Justificação depreciativa do bailarino menos preferido segundo a experiência motora em ballet dos observadores	97
Tabela 44:	Justificação apreciativa da bailarina preferida segundo a experiência motora em ballet dos observadores.	98
Tabela 45:	Justificação depreciativa da bailarina menos preferida segundo a experiência motora em ballet dos observadores.	98
Tabela 46:	Justificação apreciativa do dueto preferido segundo a experiência motora em ballet dos observadores.	99
Tabela 47:	Justificação depreciativa do dueto menos preferido segundo a experiência motora em ballet dos observadores.	99
Tabela 48:	Justificação apreciativa do bailarino preferido segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet.	100
Tabela 49:	Justificação depreciativa do bailarino menos preferido segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet.	100
Tabela 50:	Justificação apreciativa da bailarina preferida segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet.	101

Tabela 51:	Justificação depreciativa da bailarina menos preferida segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet.	101
Tabela 52:	Justificação apreciativa do dueto preferido segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet.	102
Tabela 53:	Justificação depreciativa do dueto menos preferido segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet.	102

1. Introdução

Calvo-Merino (2010) escreveu:

During a live dance performance, there are two fundamental processes that occur in absolute synchrony: the dancer *acting* on the stage and the spectator *seeing* the movements. Although it is difficult to dissociate the dance from the dancer, in a very broad sense, dance performers and dance observers focus on the same element: the movement. This common space between someone *doing* and someone *seeing*” (pp.155-156).

Quando observamos uma situação no nosso dia-a-dia, acabamos por criar uma opinião crítica revelando preferências e muitas vezes não sabemos justificar o porquê da nossa escolha. Desta constatação, surge a vontade de explorar e analisar a preferência e as justificações das mesmas, colocando a hipótese de que o conceito de *empatia* pode estar embebido nesta decisão.

As neurociências e a psicologia experimental, segundo Kirsch, Drommelschmidt & Cross (2013), apenas recentemente começaram a estudar os processos cognitivos e cerebrais envolvidos na percepção estética que resulta da observação de obras artísticas. Os estudos de estética deixaram de ser um exclusivo das humanidades (filósofos, antropólogos, artistas) que sempre se debruçaram sobre as questões que envolvem a apreciação de um poema, uma canção, uma escultura, uma pintura ou uma coreografia, para atrair outro tipo de investigadores que munidos de outros instrumentos e metodologias se aproximam da produção artística e dos processos criativos, na tentativa de analisar e compreender a complexidade que os envolve.

O que se passa no cérebro (zonas e redes neurais ativas) quando se observa uma obra de arte centrou-se primeiro, e a partir do último quarto do século passado, nas artes plásticas (pinturas, esculturas) e só mais recentemente nas artes performativas (peças de teatro e coreografias). A utilização da imagiologia (conjunto de técnicas e processos usados na obtenção de imagens do corpo humano para fins científicos) durante a observação de movimento dançado surge em 2005, com os estudos de Calvo-Merino e colegas. A perspetiva comportamental isolada ou combinada com a

imagiologia, podem ser encontrados em estudos de Brown, Martinez & Parsons, ou de Cross e colegas, datados de 2006. Desde essas datas que se assistiu a um incremento de estudos envolvendo bailarinos, que se apresentam sistematizados no livro de 2010, editado por Bläsing, Puttke & Schack e intitulado “The Neurocognition of Dance”.

O principal interesse destes investigadores tem-se centrado na compreensão de como nós percebemos os corpos dos outros em ação, com destaque para saber como a experiência corporal dos observadores influencia essa percepção.

Segundo Kirsch, Drommelschmidt & Cross (2013): “we are more likely to positively evaluate a stimulus if we have previous experience with that stimulus”. Esta afirmação é particularmente citada quando se trata das artes plásticas e da necessidade de uma educação artística prévia para que se consiga compreender determinadas obras. A ideia de que primeiro se estranha e depois se entranha, atribuída a Fernando Pessoa, parte desse pressuposto de que depois de se experienciar uma determinada atividade artística, a avaliação sobre ela será mais positiva. Contudo, para os mesmos autores, no caso da dança, verificaram que as pessoas podem ter prazer na observação de movimentos não-familiares, e nos que elas não são capazes de reproduzir fisicamente. Ou seja, um certo prazer pelo desconhecido, pelo que pode ser inovador e por aquilo que alguns bailarinos conseguem realizar, que não parece estar ao alcance do comum dos mortais.

No presente estudo tenta-se clarificar o papel da experiência motora na avaliação de diferentes pessoas a dançar a mesma coreografia. A preferência por determinado bailarino/a ou determinado par será influenciada por um maior número de anos de prática dessa forma de dança? A apreciação estética precisa de uma “iniciação” ou pelo contrário, ela tende a ser universal, de tal modo que anula o efeito da experiência?

Neste estudo analisa-se esta problemática da apreciação estética através do ato de preferir. Relativamente à preferência sobre algo que está a ser observado, constata-se que não tomamos maioritariamente consciência do processo de preferir que terá sido elaborado. Este processo será abordado e sistematizado para um pensamento mais consciente sobre o ato de preferir. A ideia de se confrontar um grupo heterogêneo de pessoas pareceu-nos interessante e pertinente estudar, de forma a descobrir as

diferenças e similitudes que daí podem advir. Seguindo esta linha de pensamento, a questão que origina a problemática desta investigação é o facto de pessoas com diferentes experiências motoras em dança terem ou não a mesma preferência, quer em relação à escolha quer em relação à respetiva justificação.

A questão da preferência por determinado produto, objeto artístico ou performer tem sido pouco estudada. No domínio da dança, Xarez (2011) estudou as preferências entre pares de danças cabo-verdianas. As variáveis em estudo foram as características morfológicas (medidas antropométricas e composição corporal), a experiência em dança e o tempo motor espontâneo (preferência por um determinado ritmo motor). As conclusões do estudo foram as seguintes: “The results indicate the importance of dance experience in preferences, a lack of influence of anthropometric characteristics in these choices, and a tendency to choose partners with a higher spontaneous motor tempo” (p.209).

Neste contexto, o principal objetivo desta tese assenta na compreensão de que as pessoas com ou sem experiência motora em dança podem escolher ou não os mesmos bailarinos como os seus preferidos. Pretende-se argumentar se as preferências e respetivas justificações do observador poderão ser fruto de uma mera relação empática que se estabelece entre o *performer* e o observador aquando da visualização da *performance*, ou se assentam num conhecimento associado à prática de dança.

Na relação de natureza estética que se estabelece entre o performer e o espectador pode colocar-se a questão de saber se a preferência está dependente das qualidades intrínsecas (técnica, expressividade, etc.) dos intérpretes ou da escolha mais ou menos subjetiva por parte de quem observa. Ao escolhermos o mesmo excerto coreográfico, dançado por diferentes intérpretes tentámos anular o efeito do gosto por um determinado estilo coreográfico para que a escolha se centrasse apenas nas diferentes interpretações. Mas como os intérpretes não são homogéneos nas suas qualidades intrínsecas (uns serão mais expressivos que outros, uns terão um nível técnico superior, etc.) as escolhas poderão recair sobre uns ou sobre outros, tendo em conta esses atributos, expressos na justificação das preferências, ou apenas resultar de uma simpatia/empatia por determinado intérprete.

Nesse sentido, o fator experiência dos observadores pode ser decisivo para o esclarecimento desta dúvida, se partirmos do pressuposto que os observadores mais experientes terão uma capacidade aumentada para distinguir as qualidades, os atributos e as capacidades técnicas e expressivas dos bailarinos.

Um outro aspeto que se pretende analisar neste estudo está relacionado com questão da objetividade vs subjetividade da apreciação estética. Neste caso concreto podemos afirmar que uma grande dispersão de preferências (do tipo 25% para cada um dos 4 intérpretes ou duetos) será sinal de que existe um elevado grau de subjetividade, que a escolha será bastante aleatória e dispersa. Por outro lado, uma concentração num ou dois intérpretes denotará uma maior objetividade, uma tendência para o reconhecimento, quase universal, de determinadas características, qualidades ou capacidades dos intérpretes que os distinguem dos outros nas comparações e geram uma atratividade que os faz serem eleitos por uma grande maioria dos espectadores.

Relacionando as duas questões anteriores, importa saber se observadores com mais experiência motora vs observadores com menor experiência ou mesmo sem experiência nenhuma, concentram ou dispersam as suas preferências de modo semelhante ou diverso.

Por último, pretende-se perceber se as justificações para a escolha dos observadores é semelhante, tendo em conta a experiência motora destes, colocando-se a hipótese de que o conceito de *empatia* pode ser um dos fatores que explicam a preferência por um determinado *performer* em detrimento de outro.

O presente trabalho está estruturado em quatro capítulos: Revisão de literatura; Método; Apresentação e discussão dos resultados; Conclusões e Recomendações. O primeiro capítulo está organizado em duas partes. Uma primeira parte que é o foco central desta pesquisa, onde será abordada a construção da preferência. Uma segunda parte que se refere ao conceito que colocamos como hipótese de justificação das preferências - a *empatia*. No segundo capítulo é apresentada toda a metodologia adotada nesta investigação. Inclui-se nesta metodologia a descrição do objeto e objetivos de estudo, a amostra, a descrição de variáveis, os instrumentos e todos os procedimentos de investigação. O terceiro capítulo engloba a apresentação de todos os resultados seguido da análise dos mesmos. São efetuados cruzamentos entre as

variáveis (género, experiência motora noutras danças que não ballet, preferência e suas justificações) com a variável dos grupos da amostra (experiência motora em dança e/ou ballet). O último capítulo expõe as conclusões finais desta investigação, bem como apresenta as dificuldades encontradas no decorrer deste processo e sugestões para futuras investigações.

2. Revisão de Literatura

2.1. Percepção na observação de ações motoras

Kirsch, Drommelschmidt & Cross (2013) defenderam que “several neurocognitive investigations have incorporated dance into experimental paradigms to advance knowledge of how we perceive others’ bodies in action, as well as how an observer’s action experience influences perception of others’ actions” (p.1).

O ato de perceber o observado tem sido estudado na área da percepção-ação por muitos autores da área do comportamento motor. Se por um lado se defende que o sistema da percepção serve para preparar o sistema da ação, por outro defende-se que quando alguém percebe um movimento, o seu próprio cérebro executa automaticamente o mesmo movimento voluntário (Sperry, 1952, e Konorski, 1967, citado por Calvo-Merino, 2010, p.156). Na dança, esta relação entre o observador e o observado tem sido estudada a partir de 2005, com recurso à imagiologia. Calvo-Merino, Glaser, Grèzes, Passingham e Haggard (2005, pp.1243-1249) debruçaram-se sobre os mecanismos neurais que ocorrem durante a observação de uma performance de dança estudando grupos com diferentes aptidões motoras adquiridas. A amostra foi constituída por grupos experientes (Ballet e Capoeira) e um grupo de pessoas não experiente em dança que observaram vídeos de Ballet e Capoeira. Os grupos experientes tiveram acesso ao mesmo estímulo de ação, mas apenas demonstraram experiência motora nas ações do seu repertório enquanto o grupo não experiente demonstrou insensibilidade aos tipos de estímulos (vídeo de ballet e capoeira), confirmando, assim, que a interação depende de aptidões motoras adquiridas e não das propriedades visuais do estímulo. Na continuidade desta linha de pesquisa, Kirsch, Drommelschmidt & Cross (2013) tentaram compreender se a capacidade de avaliação de um estímulo é maior quando o observador tem uma experiência passada com esse mesmo estímulo. Nesse estudo, a amostra foi estratificada em três grupos distintos. Um primeiro grupo com prática motora que observava e ouvia um vídeo de dança e foi sujeito a um treino dos movimentos que observava, um segundo grupo que apenas visionava e ouvia o mesmo vídeo de dança, e o terceiro grupo que apenas ouvia a música do mesmo vídeo de dança, não recebendo qualquer tipo de estímulo visual. Os resultados deste estudo sugeriram que “the experience of learning to embody an action

may play a crucial role in how much pleasure one derives from watching that action” Kirsch et al. (2013, p.7). Os participantes do primeiro grupo que treinaram especificamente para esse estímulo, demonstraram maior interesse e mais prazer na observação desse mesmo estímulo do que os outros grupos. Estes resultados mostraram-se contraditórios com a noção apresentada pelos mesmos autores em estudo anterior (Cross et al., 2011), em que no caso da dança por comparação com as artes plásticas, existia por parte dos observadores um interesse por movimentos desconhecidos e por movimentos que os próprios não conseguiriam realizar.

Os estudos de Calvo-Merino et al (2005, 2006, 2008, 2010), de Cross et al (2006, 2009, 2011, 2012, 2013), de Brown et al. (2006) e de Bläsing et al (2010, 2012) demonstraram que um repertório motor técnico elevado (bailarinos profissionais, por exemplo) influencia a percepção do movimento das outras pessoas. A utilização da dança “as a medium for understanding links between perception and action focuses on the aesthetic value of a movement to an observer” Kirsch et al. (2013, p.2), veio constatar a relevância das áreas visual e sensório-motora do cérebro “in an automatic aesthetic response when viewing dance movements that are rated as enjoyable to watch” Kirsch et al. (2013, p.2).

A questão da percepção associada à empatia tem sido abordada recentemente, de que é exemplo o estudo levado a cabo por Mahayana, Banissy, Chen, Walsh, Juan & Muggleton (2014). Nesse estudo foi avaliada a empatia motora numa situação de sofrimento, justificada a nível cerebral pelo sistema dos neurónios espelhados. Os observadores visionaram um vídeo onde uma agulha era espetada na mão de outra pessoa e concluiu-se que quanto mais próximo era o visionamento desta ação, mais o observador sofria com esta situação.

2.2. Preferência

Lichtenstein & Slovic (2006) defendem que “we spend our lives, particularly in childhood and adolescence, building preferences from our experiences and our wants, needs, and desires” (p.1).

A preferência pressupõe o ato de preferir, e dessa forma, como o próprio nome indica, está associado à escolha de algo em detrimento de outra opção ou opções. Relacionando estes dois conceitos, a preferência e a escolha, ao nível da sua relação, tendo em conta Jansen, Coolen & Goetgeluk (2011), significa que a primeira influencia a segunda, ou seja, para que uma escolha possa ser feita terá que existir uma preferência. Não obstante, a primeira poderá acontecer sem a necessidade da segunda. É possível preferir algo sem a necessidade de escolher algo em detrimento de um outro. Podemos assim dizer que ao escolhermos determinado objeto é porque preferimos esse mesmo.

Jansen et al. (2011) esclarecem a diferença entre os dois conceitos: “preference refers to the relative attractiveness of an object, while choice refers to actual behavior. Preference, as an expression of attractiveness, may guide choice, but the evaluation involved in preference may take place whether or not a choice has to be made” (p.2).

O ato de preferir pressupõe em si um outro, o ato de tomar decisões. No entanto, a tomada de decisão sobre qualquer assunto que seja pode ser mais fácil ou mais difícil. Para que uma pessoa possa exercer a sua tomada de decisão, quando colocado numa posição em que tenha que preferir algo em detrimento de outro, é necessário passar por um processo de construção de preferência. “The need for preference construction arises when our known preferences are insufficient to solve the decision problem that we face”, dessa forma, é necessário recorrer a métodos e teorias que permitam e conduzam esta decisão (Lichtenstein & Slovic, 2006, p.1).

O conceito de preferência é maioritariamente abordado em contextos económicos, de gestão, de consumo e de direito, sendo a maioria dos modelos explorados e estudados através de valores numéricos, algo que neste estudo não se observa (Grether & Plott, 2006 e Shafir, Simonson & Tversky, 1993). Por outro lado, a grande parte dos estudos associados a este conceito é originada a partir do estudo da construção da preferência, tendo estes diferentes focos de atuação. Uns recaem predominantemente sobre a escolha, como exemplo nas teorias *Rational Decision*, *Reason-Based Choice* e *Affect Heuristic*, enquanto outras incidem mais propriamente sobre a preferência, caso da *Preference reversals* e da *Preference as Memory*.

Rational Decision é uma teoria da *Consumer Choice Processes* que está embebida na dificuldade de decisão a que os consumidores estão expostos. A *Rational Decision* sugere que a escolha de um consumidor (que tem bem definidas as suas preferências) não depende das opções disponíveis, nem dos métodos específicos para descobrir a preferência, mas sim do estabelecimento racional das suas decisões (Bettman, Luce & Payne, 2006, p. 323). No entanto, a abordagem da *Information processing approach* contraria a *Rational Decision*, pois define-a como incompleta. Esta teoria sugere que “decision makers have limitations on their capacity for processing information” (Bettman et al., 2006, p. 323) e que assim sendo, os consumidores possuem uma “bounded rationality”. Este conceito de racionalidade limitada foi desenvolvido por Simon (1957, p. 195) que defende que a capacidade da mente humana para a resolução de problemas complexos é muito pequena. Isto significa que, a tomada de decisão por parte do consumidor pode nem sempre ser racional, tendo em conta a complexidade do problema a decidir, ou neste caso, a escolher. *Reason-Based Choice ou Choice Based on Reasons* de Shafir, Simonson & Tversky é uma teoria da escolha baseada em justificações, abordada por Shafir et al. (1993, p. 12). Esta teoria encontra-se dividida em duas tradições que são aplicadas a diferentes domínios. A tradição formal pressupõe valores numéricos e é denominada como *reason-based accounts* ou *value-based*. Esta abordagem é utilizada maioritariamente para análise económica, gestão científica e pesquisa de decisão mas o modelo “is difficult to apply to complex, real world decision, and they often fail to capture significant aspects of people’s deliberations” (Shafir et al., 1993, p. 13). Uma segunda tradição abordada pelos mesmos autores diz respeito à *reason-based analysis*. Esta abordagem informal é utilizada para apoiar decisões e discursos legais, políticos, históricos e de negócios, e tem como objetivo identificar várias razões e argumentos que influenciam a decisão e explicam a escolha através do equilíbrio entre os prós e os contras das várias alternativas possíveis (Shafir et al., 1993, p. 12). A importância desta teoria de escolha baseada na razão assenta no facto de se dar peso às razões, entendidas como “factors or motives that affect decision, whether or not they can be articulated or recognized by the decision maker” (Shafir et al., 1993, p. 13). A necessidade de escolha, de decidir, é um conflito, e uma forma de resolver este conflito é “by seeking reasons for choosing one option over another” (Shafir et al., 1993, p. 18). Assim, segundo Shafir et al.

(1993, p. 34) quando um indivíduo se encontra numa situação de conflito de decisão, as razões que justificam a sua escolha são um fator crucial para que esta ocorra.

Affect Heuristic é a teoria de que o afeto “experienced as feeling state (with or without consciousness)” é um guia para tomar decisões (Slovic, Finucane, Peters & Macgregor, 2006, p. 434). Segundo Zajonc (1980 em Slovic et al., 2006, p. 435) “affective reactions to stimuli are often the very first reactions, occurring automatically and subsequently guiding information processing and judgment”. Isto significa que estes autores defendem que existe inicialmente um processo afetivo que se estabelece de forma consciente ou inconsciente no ato de preferir e que não tem por base um primeiro ato racional. Este processo afetivo experienciado é a fonte primária que guia a avaliação e processamento da informação culminando na escolha, e na consequente tomada de decisão referente a uma determinada preferência.

Preference reversals, é uma teoria que nasce no seio da análise de apostas por Sarah Lichtenstein e Paul Slovic (2006). Esta, aborda a ambiguidade de escolha quando x é escolhido em detrimento de y, e numa situação muito semelhante, a mesma pessoa prefere y em detrimento de x (Lichtenstein & Slovic, 2006, p. 2).

Preferences as memory (PAM) de Weber & Johnson (2006, p. 399) é uma teoria que defende que a recuperação de alguma informação da nossa memória permite permear e optar pela opção mais adequada. Tendo em conta que neste estudo nos referimos à experiência motora como foco na análise, averiguando as diferenças e similitudes das escolhas dos observadores, pretendeu-se abordar a preferência a partir da memória motora dos observadores. Para tal, a PAM é a teoria que melhor contextualiza e relaciona a preferência com o objeto de estudo a que nos propomos.

É esta última teoria da construção de preferência que iremos dar mais ênfase, pois esta teoria analisa a memória como fator essencial para a tomada de decisão e por sua vez, a preferência.

2.3. Preferência como memória (PAM)

Este capítulo sobre a preferência é inserido nesta investigação com o intuito de poder fundamentar e posteriormente averiguar se de facto as nossas memórias “define what we like and how we choose” (Weber & Johnson, 2006, p. 397).

Uma das teorias apresentada por Weber & Johnson (2006) diz respeito às *Preferences as memory* (PAM). Esta teoria da preferência como memória “assumes that decisions (or valuation judgments) are made by retrieving relevant knowledge (attitudes, attributes, previous preferences, episodes, or events) from memory to determine the best (or a good) action” (Weber & Johnson, 2006, p. 399). Segundo Weber & Johnson (2006, p. 400), o conceito PAM integra ainda três componentes que se referem a três propriedades da memória humana, *Interrogating Memory*, *Memory Accessibility* e *Memory Representation*.

Interrogating Memory é a primeira propriedade da memória humana e refere-se às questões que são colocadas à memória, para que se proceda a uma preferência. Quando nos é pedido que escolhamos algo, consultamos a nossa memória, procurando situações semelhantes, e colocamos uma série de perguntas a nós mesmos. As questões colocadas estão relacionadas com as perguntas que nos fazem. Isto é, quando somos questionados sobre a nossa preferência referente a algo, a forma como a pergunta é colocada vai condicionar “the answers provided by memory and thus preference” (Weber & Johnson, 2006, p. 400). As perguntas que consciente ou inconscientemente colocamos a nós próprios, para responder à questão da nossa preferência, ocorrem “without conscious effort and as a natural part of automatic preference-construction processes” (Weber & Johnson, 2006, p. 400).

Memory Accessibility é a segunda propriedade da memória humana descrita por Weber & Johnson (2006, p. 401). Esta propriedade diz respeito à memória que é pertinente às questões que colocamos. Esta é responsável pela forma como acedemos à memória para responder à questão conducente ao estabelecimento da preferência. Dentro desta, encontramos o *Priming*, a *Reactive Memory* e a *Interference and Inhibition*.

O conceito *Priming* é definido enquanto uma memória implícita que aumenta o acesso a uma certa informação existente na memória a partir de um determinado estímulo (Mandel & Johnson, 2006, p. 282). Esse estímulo permite influenciar o desempenho de um evento posterior a partir da memória de um evento anterior. Este conceito está associado à memória enquanto conector de situações semelhantes ou relacionadas. Um exemplo de fácil percepção é quando uma pessoa lê ou ouve um conjunto de nomes referentes a uma determinada temática e em seguida é questionada sobre a mesma, a probabilidade das respostas da pessoa questionada serem coincidentes é muito grande devido a esta memória que podemos denominar de memória de curto-prazo. Vários estudos sobre o *Priming* foram realizados em contextos de consumismo, de música, de comportamento humano e de semântica com o intuito de perceber se as decisões das pessoas eram influenciáveis (Weber & Johnson, 2006, p. 401-402). Confirmou-se que os *inputs* colocados às pessoas nestas investigações alteraram as suas tomadas de decisão.

O conceito *Reactive Memory* salienta o facto de a nossa memória ser alterável. Roedinger & Guynn (1996 em Weber & Johnson, 2006, p. 402) afirmam que o evento de se fazer um teste não é neutral e pode alterar diversos tipos de memórias “positive, aiding later retentions, or negative, causing forgetting, interference, and even false spans”. Este tipo de memória encontra-se dividido em dois termos, *Short-Term Effects* e *Long-Term Effects*.

Os *Short-Term Effects* definem que questões prévias podem alterar a acessibilidade da memória e da preferência. Mesmo que a resposta a essa ou essas questões não tenha importância para a decisão, a informação fica “more accessible and therefore more likely to be included in a subsequent judgment” (Weber & Johnson, 2006, p. 403). Este tipo de efeito é abordado pelo *Selective Accessibility Model* de Strack & Mussweiler (1997) e pelo *Anchoring as Activation* de Chapman & Johnson (1999) (Weber & Johnson, 2006, p. 403). Os *Long-Term Effects* definem que as questões relacionadas com as opções de escolha geram mudanças de acessibilidade de memória a curto prazo, bem como alteram a representação de memória de forma permanente (Weber & Johnson, 2006, p. 403). O questionamento sobre um assunto relacionado com as opções de decisão de escolha com algum tempo de antecedência (a

longo prazo) induz falsas memórias em pessoas e “can induce ‘false preferences’ in people [...] that will result in a biased answer” (Weber & Johnson, 2006, p. 403).

Os conceitos *Interference and Inhibition* estão associados às interferências e inibições ao acesso à memória. O conceito de *Inhibition* diz respeito ao fenômeno da informação da memória guardada há menos tempo que é, por vezes, “temporarily suppressed”, fazendo com que o indivíduo se recorde da informação guardada há mais tempo (Weber & Johnson, 2006, p. 404). Um exemplo prático apresentado por estes autores é a situação de nos ser pedido o nosso número de telefone novo e quando estamos quase a recordá-lo alguém pergunta se o número x (e diz o nosso número de telefone anterior) é o nosso, e após isso, ficamos com a sensação que é impossível lembrarmo-nos do número atual. As questões, neste caso, produzem uma “decreased activation of response-inconsistent information” (Weber & Johnson, 2006, p. 404). O conceito de *Interference* acontece quando várias questões estão a ser colocadas a um indivíduo gerando assim uma interferência das respostas em relação às questões. As respostas dadas às primeiras questões “inhibit possible responses to later queries” (Weber & Johnson, 2006, p. 405).

Memory Representation é a última propriedade da memória humana descrita pelos anteriores autores. Esta propriedade pretende definir a estrutura da memória para facultar uma melhor compreensão sobre de que forma é que os processos de memória afetam o acesso à memória e à preferência (Weber & Johnson, 2006, p. 405). Para estes autores, os indivíduos organizam a sua informação por hierarquias, sendo que algumas categorias de informação estão interligadas com outras categorias. Os mesmos autores, Weber & Johnson defendem que “representations of currencies, such as money or time, differ from the hierarchical representations of commodities” (2006, p.405).

Um último fator que está também relacionado com a memória e a preferência, mas que não faz parte das três propriedades da memória humana, é o afeto guardado na memória. “Information consistent with basic or core emotions is more available in memory”, assim, toda a nossa memória que contém algum sentimento afetivo, mais facilmente é lembrada e pode fazer parte dos processos de decisão (Russel, 2002; Forgas, 1995, Johnson & Tversky, 1983 citado por Weber & Johnson, 2006, p. 409).

2.4. *Einfühlung* – A origem da Empatia

O conceito de *empatia* tem tido, desde a sua tradução datada no início do século XX, muitos significados e tem sido inserida em diversos contextos. A definição deste termo ao longo dos anos e consoante os autores foi definida e alterada, fazendo com que nunca tenha existido uma “correct definition of empathy, just different definitions” (Eisenberg & Strayer, 1987, p. 5).

Robert Vischer (1847-1933) foi o filósofo alemão responsável pela criação do termo *Einfühlung*, em 1873 (Eisenberg & Strayer, 1987, p. 18). Este filósofo definiu este termo “as a means of coming to know a particular work of art through the projection of human feelings” (Watson, 2002 e Wispé, 1987, citado por Clark, 2007, p. 4). Vischer, acreditava que era possível que o observador ao perceber um objeto estético, se projetasse no mesmo e perdesse “a sense of self-awareness” (Katz, 1963, citado por Clark, 2007, p. 4). No entanto, ao contrário de Theodor Lipps, “Vischer never fully develops these ideas on feeling oneself into other humans” (Morrell, 2010, p. 43).

O filósofo alemão Theodor Lipps (1851-1914) ficou conhecido como o pai da primeira teoria científica de *Einfühlung* (*empathy*) e também como o responsável por alongar o conceito de *empatia* da estética para o entendimento dos seres humanos (Pigman, 1995 e Sharma, 1992, citado por Clark, 2007, p. 90). Para Lipps, *empatia* significava “a tendency for perceivers to project themselves into the objects of perception” (Wispé, 1991, p. 78) e, para o mesmo autor, este processo empático “occurs when the observers appreciate and understand an object by projecting themselves into the object, establishing an identification between themselves and the object, and performing an internal imitation of the object” (Goldstein and Michaels, 1985, citado por Morrell, 2010, p. 43).

No entanto, a evolução do conceito de *empatia* foi de que “the idea that one human’s emotional state can affect another’s” (Morrell, 2010, p. 44). Neste contexto, Lipps, em 1897, inicia o seu interesse na mudança de dimensão do objeto para o humano e utiliza a *empatia* “to explain not only how people experience inanimate objects, but also how they understand the mental states of other people” (Montag,

Gallinat & Heinz, 2008, p. 1261), e passa a ver a *empatia* “as an innate, involuntary, isomorphic response to another person’s expression of emotion” (Lipps, 1906, citado por Hoffman, 2000, p. 37).

Lipps colocou a hipótese de que os observadores experienciam *empatia* ao perceberem os sentimentos de outra pessoa através da imitação motora, sugerindo que o observador relacionava os sentimentos imaginados (através da contração dos músculos) com a sua memória passada, criando assim inferências sobre os sentimentos pelo qual o outro está a passar (Wispé, 1991, p. 78). No entanto, Allport evidenciou que “knowledge about others...must be something more than, or above, empathy or motor mimicry” (Allport, 1937, citado por Eisenberg & Strayer, 1987, p. 19).

Um problema apontado à teoria de Lipps é a de que esta definição assenta no facto de um observador receber informações do seu próprio corpo através de respostas propriocetivas, bem como na situação de tentar entender o estado de outra pessoa, as informações que recebe são externas, como estímulo visual e auditivo. Assim, a crítica apontada a esta teoria prende-se com as informações que o observador recebe, de uma pessoa que está colocada numa certa situação, são recebidas através de estímulos que não são propriocetivos, e dessa forma, não podem ser tratadas como uma resposta real ao que a pessoa está a sentir (Wispé, 1991, p. 78).

Nesta linha de raciocínio, a *empatia* enquanto processo cognitivo e não sensorial, resultando na receção da informação através de estímulos visuais e auditivos, devemos referir o nome de Sigmund Freud. Este foi um psicanalista interessado no conceito da *empatia*, tendo desta forma seguido as perceções de Lipps ao longo da sua pesquisa, no entanto, de um forma muito mais cognitiva (Clark, 2007, p. 90).

Morrell (2010) escreveu o seguinte:

For Freud empathy is part of a connection between an ego and an other, and while aesthetic *Einfühlung* leads to an appreciation of the art object contemplated, Freud’s *Einfühlung* analogously leads to an understanding of another’s mental state that goes beyond the level of understanding implied by any of the earlier renderings of the concept (p. 45).

Desta reflexão constata-se que Freud acreditava que era possível colocarmo-nos, conscientemente, no lugar do outro e dessa forma entender os estados emocionais e mentais do outro. Ainda no entendimento de Pigman, este interpreta que Freud queria dizer que a *empatia* “enables individuals to understand what other people do not comprehend about themselves” (Pigman, 1995, citado por Clark, 2007, p. 92).

Em 1909, Edward Titchener (1909, p. 21), um psicólogo britânico, traduziu o termo alemão, *Einfühlung* para inglês, *Empathy* no seu livro denominado *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*. A sua tradução derivou do seu interesse em etimologia, em que traduziu “*Einfühlung* as ‘*empathy*’ via the Greek *empathia*, which means literally ‘in’ (en) ‘suffering or passion’ (*pathos*). *Einfühlung* means ‘to feel ones’ way into’ ” (Eisenberg & Strayer, 1987, p. 21).

“Titchener was an imaginer”, e dessa forma, um sensacionalista “as the theory that all knowledge originates in sensation” (Baldwin’s Dictionary, citado por Titchener, 1909, p. 23). Todo o seu livro de 1909 é escrito de forma muito sensorial, em que muitas das suas reflexões são descritas através de sensações pelas quais Titchener já passou ou faz associações a momentos observados. Neste livro, o autor aborda a imagem visual e a imagem cinestésica. Define a imagem visual enquanto conjunto de imagens que observa e lhe vão surgindo e define a imagem cinestésica através da tensão muscular das suas próprias ações ou movimentos que observa. Define igualmente a distinção entre a imagem cinestésica e a sensação cinestésica, bem como a distinção entre a imagem visual e a sensação visual (Titchener, 1909, p.20). A diferença entre sensação e imagem prende-se com o estímulo que é criado (Imagem) e a forma como é percebida sensorialmente (Sensação). O estabelecimento de uma relação entre a imagem e a sensação, quer a nível visual quer ao nível cinestésico, permite criar um ponto de entendimento desta relação apesar da diferença entre estes. O processo deste entendimento resulta para Titchener no que ele caracteriza de *Empathy* em substituição do termo *Einfühlung* (Titchener, 1909, p. 21).

Em 1895, catorze anos antes de Edward Titchener traduzir o termo *Einfühlung* para *Empathy*, Violet Paget, uma crítica inglesa, descreveu pela primeira vez o processo deste termo em Londres. Na explanação que esta crítica fez, o termo alemão *Einfühlung*, foi traduzido por *simpatia* onde referiu que “the word sympathy, with-

feeling - (einfühlen, 'feeling into,' the Germans happily put it) - as the word sympathy is intended to suggest, this enlivening...is exercised only when our feelings enter, and are absorbed into, the form we perceived" (Wellek, 1970, citado por Eisenberg & Strayer, 1987, p. 18). Isto é, esta autora refere que, através da justa tradução do significado da palavra alemã *einfühlen*, o termo *simpatia* apenas acontece quando a forma como nós percebemos é influenciada e absorvida pelos nossos sentimentos. No que diz respeito à percepção do movimento, Violet referiu-se à *Einfühlung* como "those tautnesses of muscles[...]which, translated into similar strains in our own persons, make us fully realize movement" (Wellek, 1970, citado por Eisenberg e Strayer, 1987, p. 18).

Atualmente o termo *simpatia* é frequentemente confundido com o termo *empatia*, no entanto apesar das definições de ambos e da sua dúbia diferença é possível encontrar-se uma distinção. Numa comparação entre estes dois conceitos, observa-se maioritariamente que o objeto da *simpatia* é o bem-estar das outras pessoas, enquanto na *empatia* o objeto é a compreensão (Wispé, 1991, p. 79). Isto é, enquanto na *empatia* a própria pessoa se coloca no lugar do outro e "involve the same muscles and reactions", na *simpatia*, a resposta é "similar rather than the same" (Wispé, 1991, p.79). O termo *simpatia* "proliferated into vague and also infrequent use" (Foster, 2011, p. 147) e dessa forma, "the term 'empathy' has been enriched with extra meaning" (Bierhoff, 2002, p. 107). Se por um lado é possível observar que a *simpatia* diz respeito a uma maneira de se relacionar, por outro lado, na *empatia* observa-se uma necessidade de conhecimento (Wispé, 1991, p. 79). Portanto, podemos sintetizar que a grande diferença entre *simpatia* e *empatia* é o resultado que advém da colocação do observador em relação ao observado. Apesar do processo ser semelhante aos dois termos por advirem da definição do termo *Einfühlung*, ambos são caracterizados pelo observador se projetar a si próprio no objeto percebido. Na *empatia* o resultado é maioritariamente o entendimento sobre o observado enquanto na *simpatia* o resultado é meramente a percepção da relação sensorial criada. Não obstante, caso o conceito de *empatia* seja visto segundo um prisma de percepção ou mais cognitiva ou mais emotiva, a diferença entre este termo e *simpatia* poderá ser mais visível ou menos visível. Isto quer dizer que a definição de *empatia* por parte de Freud afasta-se da definição de *simpatia*, por este querer entender os estados emocionais e mentais do outro através de

um processo meramente cognitivo do entendimento dos estímulos visuais e auditivos. A definição de *empatia* de Titchener aproxima-se da definição de *simpatia* devido ao processo de entendimento do outro resultar da tentativa de compreensão da relação entre a imagem e a sensação, dificultando assim a distinção entre estes dois termos. Também Hoffman (2000, p. 5) se refere ao mimetismo motor, *motor mimicry*, como uma resposta afetiva involuntária e um dos modos de excitação empática (*empathic arousal*). O autor defende que existem cinco modos de excitação empática, sendo que o mimetismo motor (um dos modos) se encontra no grupo dos involuntários e automáticos. Abordaremos mais adiante todos os cinco modos de excitação empática definidos pelo autor.

2.5. A empatia em Martin Hoffman

Hoffman (2000) escreveu:

Contemporary theories of prosocial moral development tend to focus on one dimension, each with its own explanatory processes. Social-learning theories deal with helping behavior and specialize in the processes involved in reward, punishment, and imitation. Cognitive-developmental theorists deal with moral reasoning and employ concepts like perspective taking, reciprocity, cognitive disequilibrium, progressive construction, and co-construction. Theories of emotional and motivational development employ concepts like parent identification, anxiety over loss of love, empathy, sympathy, guilt and moral internalization (p. 2).

Martin L. Hoffman é um psicólogo clínico que se evidencia pelo seu interesse em utilizar a *empatia* como ferramenta para investigar o desenvolvimento moral. É dentro da terceira dimensão, mencionada na citação acima, desenvolvimento emocional e motivacional, que o autor Hoffman se tem debruçado investigando sobre o desenvolvimento da *empatia*. Este menciona que a análise da *empatia* tem vindo a contribuir para a emoção moral, motivação e comportamento para a teoria do comportamento e desenvolvimento moral pró-social.

Hoffman (2000, pp. 3-4) na teorização do desenvolvimento emocional e motivacional definiu cinco tipos de encontros morais da ação humana que acredita que abrangem a maioria do domínio moral pró-social. Os cinco tipos de ações que Hoffman refere são: o espectador inocente (*Innocent bystander*) que observa alguém em sofrimento ou aflição física, emocional ou financeira, o criminoso (*transgressor*) que prejudica alguém acidentalmente, em lutas ou argumentos, o criminoso virtual (*virtual transgressor*) embora inocente, acredita que ele ou ela tenha prejudicado alguém), vários pretendentes morais (*multiple moral claimants*) entre os quais um é obrigado a fazer uma escolha) e cuidar versus justiça (*caring versus justice*) que envolve vários reclamantes morais, mas também um confronto entre as considerações dos outros e questões mais abstratas como direitos, dever e reciprocidade. Todos estes cinco tipos de ações humanas têm duas características em comum, a primeira, é que todas partilham do mesmo motivo empático que diz respeito à “affective response more appropriate to another’s situation than one’s own”, e a segunda é que todos os cinco modos possuem particularidades de aflição empática, *empathic distress*, que é o sentimento de “one feels distressed on observing someone in actual distress” (Hoffman, 2000, p. 4).

Nesta revisão de literatura não vamos dar ênfase aos cinco tipos de encontros morais da ação humana, acima descritos, nem aos tipos de aflição empática que podem ocorrer (*sympathetic distress*, *empathic anger*, *empathic feeling of injustice* e *guilt*), mas sim aos cinco diferentes tipos de excitação empática que podem despertar a *empatia*. A diferença entre estes últimos dois conceitos, aflição empática e excitação empática, é que o primeiro é referente aos tipos de *empatia* que podem ocorrer quando analisada segundo uma perspectiva de desenvolvimento moral enquanto a segunda é referente ao modo de como essa *empatia* é originada. A razão pela qual se dá, neste estudo, relevância aos cinco tipos de excitação empática descritos por Hoffman, é porque apesar dos objetivos deste autor não serem correspondentes aos deste estudo, a definição deste autor pela forma como as relações empáticas são criadas interessam para que se possa cruzar e entender a relação criada entre o observador e observado na escolha da sua preferência.

Hoffman divide estes cinco modos em dois grupos. Num primeiro grupo, que diz respeito aos modos pré-verbais, automáticos, involuntários, passivos e de resposta

afetiva involuntária enumeram-se três: *classical conditioning* (Condicionamento clássico), *direct association* (associação directa) e *motor mimicry* (mimetismo motor). Num outro grupo encontram-se os "two higher-order cognitive modes: mediated association [associação mediada] and role-or perspective-taking [papel ou tomada de perspetiva] " (Hoffman, 2000, p. 5).

O condicionamento clássico diz respeito ao despertar da *empatia* na infância e nos anos pré-verbais. O conforto do colo maternal com o sorriso da mãe quando o bebé está em aflição é traduzido para diferentes situações, em que o bebé ao perceber o sorriso da mãe é condicionado e dessa forma associa esse movimento de sorrir à segurança sentida anteriormente, estimulando-o positivamente.

A associação direta, foi definido por Humphrey (1922, citado por Hoffman, 2000, p. 47) como "the direct association of cues in the victim's situation that remind observers of similar experiences in their own past and evoke feelings in them that fit the victim's situation".

O último modo deste grupo, a imitação interna ou mimetismo motor (*motor mimicry*) foi descrito por Lipps, em 1906, como um processo que envolve dois passos distintos; a imitação e o *feedback*. No primeiro passo, o observador adota a expressão facial, a expressão postural e a voz da outra pessoa observada e, em seguida, esse resultado de sincronização com as expressões e voz do outro vão fazer com que o sentimento do outro seja coincidente com o sentimento adotado pelo observador que está a passar pelo processo de mimetismo motor (Lipps, 1906, citado por Hoffman, 2000, p. 5). Daremos mais ênfase a este modo dentro deste primeiro grupo, por ser dos modos involuntários o que mais respeito diz ao tema do objeto de estudo (Dança) desta investigação. O mimetismo motor não é um processo cognitivo e é entendido como "the tendency for observers automatically and unconsciously to imitate the target" (Stets & Turner, 2007, p. 445). O fenómeno do mimetismo motor diz respeito à harmonia de expressões físicas e emocionais entre um observador e uma outra pessoa. Este fenómeno foi abordado por muitos cientistas comportamentais e dessa forma nem sempre foi evocado pelo mesmo nome (passou por imitação, indução simpática de emoções, resposta emocional condicionada e investigação vicária). No entanto o seu

pressuposto era o mesmo, o de entender o outro e dessa forma, associamos este fenómeno à *empatia* (Wispé, 1991, p. 152).

Como já referido anteriormente, a definição geral deste conceito de mimetismo motor consiste em “the emotional state created by ‘internal kinesthetic cues’ when an observer automatically and for the most part unconsciously imitates the target, both facially and posturally, with small mimicking movements” (Davis 1994, p. 37, citado por Morrell, 2010, p. 57). Um exemplo prático que se relaciona diretamente com este caso de estudo é referido por Mark Davis (1985) em que o autor diz que “we all tend to assume the postural strains of athletes or dancers during moments when we are absorbed in observing their actions” (Hojat, 2007, p. 35).

Este processo torna-se fulcral neste estudo porque “mimicry and its associated somatosensory outcomes can help us to understand another person’s experiences” (Wicker et al., 2003, citado por Hojat, 2007, p. 35). Ainda Basch (1983), reforça a ideia do mimetismo ser tão importante para a perceção entre observador e *performer*, propondo “that unconscious, automatic imitation of another person’s facial expressions (facial mimicry) and bodily gestures (motor mimicry) generates an automatic and synchronized response in the observer that leads to better understanding of experiences identical to those experienced by the observed individual” (Hojat, 2007, p. 35).

Adam Smith (2002) descreveu este processo de mimetismo na observação da dança da seguinte forma:

The mob, when they are gazing at a dancer on the slack rope, naturally writhe and twist and balance their own bodies, as they see him do, and as they feel that they themselves must do if in his situation (p. 12).

Dentro do segundo grupo, encontraram-se outros dois modos de excitação empática. Este grupo difere do anterior na medida em que Hoffman (2000, p. 5) o caracteriza como sendo os modos cognitivos. A associação mediada (*mediated association*) acontece através da experiência passada do observador, em que o mesmo consegue percecionar a situação em que o outro se encontra. Já na tomada de

perspetiva (*perspective-taking*), o observador coloca-se na posição do outro (neste caso vítima ou observado). Estes dois modos expostos são considerados os “faster-acting” (Hoffman, 2000, p. 51).

A associação mediada pretende uma mediação verbal, em que o som das palavras indica uma mensagem que pode ser traduzida num sentimento ou relatar uma situação. A *empatia* afetiva surge quando o ouvinte decodifica a mensagem transmitida e através das suas memórias do passado revive uma situação passada, evocando à sua memória imagens visuais ou sonoras e por sua vez responde empaticamente através da associação direta ou mimetismo motor. A razão pela qual este modo se encontra no grupo dos modos cognitivos é o fato deste “undoubtedly requires more mental effort than conditioning, association, and mimicry” (Hoffman, 2000, p. 50).

A tomada de perspetiva é o último modo de excitação empática apresentado por Hoffman (2000). Este modo de excitação empática solicita um nível avançado de processamento cognitivo. Nota-se uma evolução do modo anterior no sentido em que este pressupõe uma pessoa colocar-se na situação de outra pessoa e imaginar como essa mesma pessoa se estaria a sentir.

Numa pesquisa levada a cabo por Stotland (1969, citado por Hoffman, 2000, p.53), o autor comparou um grupo de observadores a quem foi solicitado que se imaginassem na posição da pessoa que estava a passar por uma aflição com outro grupo de observadores a quem solicitou que assistissem de perto aos movimentos físicos da pessoa que estava a passar por um constrangimento. Nesse estudo, a pessoa que está no papel de observado, e neste caso de vítima, encontra-se sujeita a um tratamento térmico doloroso nas mãos. Dos resultados desta pesquisa apurou-se que o primeiro grupo foi mais desperto empaticamente do que o segundo que apenas se concentrou em observar os movimentos corporais da pessoa em aflição. Constatou-se desta forma, que aquilo que os resultados demonstraram foi um maior nível empático entre as pessoas que se colocam e se imaginam na pele de outra pessoa (tomada de perspetiva) comparando com aqueles que apenas se limitam a observar as alterações físicas e musculares (mimetismo motor). Derivada desta pesquisa, Hoffman (2000, p. 54) sugere que existem então três tipos de tomada de perspetiva: *self-focused role-taking*, *other-focused role-taking* e *combination*.

A tomada de perspectiva focada em si (self-focused role-taking) pressupõe uma pessoa imaginar-se e colocar-se a si própria na mesma situação de uma pessoa que está a observar numa situação de aflição. Segundo Hoffman (2000, p. 54), “when people observe someone in distress they may imagine how they would feel in the same situation”. O que acontece neste modo é que o facto de a própria pessoa se colocar na situação de outra em constrangimento pode, de facto, experienciar o sentimento desta através de eventos do seu passado. A resposta empática do observador pode ser tão mais aprimorada quanto maior a sua associação de memórias emocionais.

Já a tomada de perspectiva focada no outro (other-focused role-taking) diz respeito a uma pessoa que imagina como é que a pessoa que está a passar por uma situação de aflição se sente. O foco aqui é no outro e não em nós próprios, “people may focus directly on the victim and imagine how he feels” (Hoffman, 2000, p. 54). O observador ao tentar imaginar o que o outro sente, pode relembrar-se de situações semelhantes e da sensação com que ficou nessa situação. Nesse caso, há a possibilidade de ocorrer um fenómeno denominado “egoistic drift” que consiste na sobrecarga de memórias do passado do observador e, por sua vez, este perder-se nos seus interesses egoístas (Hoffman, 2000, p. 60). A imagem inicial que provocou a tomada de perspectiva do outro desvanece-se, abortando temporariamente este processo empático.

O último modo da tomada de perspectiva é entendido como a combinação. Este modo defende que os observadores podem alterar de tomada de perspectiva focada em si para a tomada de perspectiva focada no outro, e vice-versa. Hoffman (2000, p. 58) acredita ainda que esta combinação pode ser mais poderosa pois combina a intensidade emocional da tomada de perspectiva focada em si, com a atenção para o observado da tomada de perspectiva focada no outro.

2.6. A empatia enquanto condutor da preferência dos observadores

Foster (2011) escreveu:

What do we feel when we watch dancing? Do we “dance along” even without moving overtly? Do we sense the dancer’s body is feeling? Do we imagine ourselves performing those same moves? Launching buoyantly into the air? Rolling with increasing speed across the floor? Balancing on our toes? Undulating the spine? Floating? Diving? Bursting? Or pausing in stillness? Do we strain forward, lift upwards, or retreat backwards in response to different motions? Might we even feel our muscles stretching or straining? Our skin rushing past air or sliding across the ground? A shortness of breath? The damp from perspiration? Do we feel fear, witnessing the precariousness of the dancer’s next step? Delight in its expansiveness? Anxiety from its contortedness? And to the extent that we feel any of these things, in what ways do these responses from part of or otherwise influence how we experience dancing and how we derive significance from it? (p.1).

Neste estudo, em que a preferência é o foco central, procurou-se também um entendimento sobre o efeito da *empatia* neste processo de escolha. Quando refletimos sobre a relação destes dois conceitos devemos, primeiramente, interrogarmo-nos sobre a criação de uma preferência e de uma relação de *empatia* quando observamos o movimento dançado. A observação do movimento geral e do movimento dançado em particular acompanha-nos desde a nossa nascença e é influenciada pela cultura e sociedade a que pertencemos. O contexto sócio cultural é responsável por grande parte dos estímulos sensoriais, cinestésicos, visuais e auditivos que acompanham o nosso crescimento, vivências e imaginário, enriquecendo e construindo, no que diz respeito ao interesse deste estudo, a nossa experiência motora.

Colocamos como hipótese a de que a preferência dos observadores seja fruto da relação empática criada entre os observadores e os *performers* preferidos. Na base desta relação empática e consequente preferência está a experiência motora em dança do observador. Desta forma, devemos contextualizar e analisar a preferência e a

empatia enquanto processos e resultados que ocorreram nesta investigação em torno de um denominador comum a ambos os conceitos: a memória. Argumentamos que é criada uma relação entre o observador e o *performer* (bailarino, bailarina ou dueto) em que a observação estimulou a memória motora de cada observador, estabelecendo uma relação empática para com o *performer* preferido. Para tal, explicaremos de que forma se entendem os conceitos de preferência e *empatia*, de acordo com a revisão de literatura presente nesta investigação, explicitando a sua ocorrência no processo de escolha dos observadores durante a sua participação no estudo.

A preferência é entendida como "dynamic and flexible, and indeed often inconsistent", no entanto, surgiu neste estudo uma necessidade de compreender a relação entre a preferência de diversas pessoas com diferentes experiências motoras em dança e perceber a consistência das preferências (Dolan & Sharot, 2012, p. 5). Por outro lado, a preferência é referente a um processo em que um sujeito prefere algo em detrimento de um outro, e portanto opta por escolher A em detrimento de B, estabelecendo assim uma tomada de decisão que culmina naquilo que recorrentemente designamos de preferência. Ao nível dos processos associados aos termos aqui utilizados, guiamo-nos pela definição que "preference refers to the relative attractiveness of an object, while choice refers to actual behavior" (Jansen, Coolen & Goetgeluk, 2001, p.2).

Ao nível das diferentes teorias da construção da preferência existentes argumentamos que nesta investigação os observadores foram confrontados com dois momentos distintos. Num primeiro, foram confrontados com a escolha da sua preferência, enquanto num segundo foram confrontados com as respetivas justificações. Podemos desta forma argumentar que na junção deste processo, e não definindo uma ordem de acontecimentos destes, pois ambos os momentos conduziram à construção da preferência, duas teorias distintas da preferência estão presentes: A *Preference as Memory* e a *Reason-Based Choice*.

Colocamos como hipótese que os observadores, aquando da visualização das diferentes *performances*, recorreram às suas memórias para construir as suas preferências. Independentemente da sua experiência motora ou da forma como esta foi constituída, defendemos que existe uma relação entre o que é observado e as memórias

passadas que constroem a experiência motora dos observadores. Esta experiência motora, constituída através da prática dos próprios movimentos, por influência de outros estímulos visuais apreendidos ou pela junção destes, conduz à relação que é criada entre o observador e o observado, para que o primeiro recorra a uma série de questões colocadas à sua memória para construir a sua preferência. Quando os observadores foram confrontados com a escolha dos seus bailarinos, bailarinas e duetos preferidos, consultaram a sua memória procurando situações semelhantes. A definição deste processo é designado de *Interrogating Memory* e integra a teoria da preferência designada de *Preference as Memory*. Para que as questões colocadas tivessem resposta, os observadores apelaram à sua memória e selecionaram a informação pertinente às questões que os próprios colocaram. Esta propriedade é designada de *Memory Accessibility*, e influenciou a forma como foi acedida a memória que estava relacionada com o que os observadores visualizaram. Assim sendo, os observadores conseguiram construir a sua preferência graças a uma última propriedade que é referente à hierarquia da sua memória. A estrutura da memória dos observadores permitiu facultar uma melhor compreensão sobre as questões que foram colocadas, bem como facilitar o acesso à informação guardada na memória que é relevante para as questões. Desta forma, independentemente da experiência motora de cada um dos observadores podemos colocar como hipótese que cada um destes recorreu à sua memória, permitindo-lhe comparar o observado com movimentos dançados semelhantes.

Apesar desta perspetiva sobre a forma como os observadores construíram, neste caso, a sua preferência, não devemos esquecer que foi referido aos observadores, aquando da visualização das *performances*, duas questões fundamentais: a primeira é referente à escolha da sua preferência de entre quatro bailarinos, bailarinas e duetos, enquanto a segunda é referente às justificações da sua escolha. Assim, podemos argumentar que existe uma relação direta entre observação, escolha e justificação.

O observador foi colocado numa posição de tomada de decisão e portanto existe uma obrigatoriedade de escolha colocada ao observador que o conduz à construção da sua preferência através de justificações. Por outro lado, os observadores foram confrontados com movimentos dançados e indumentárias idênticas, e assim sendo, necessitaram de recorrer a justificações para diferenciar as suas escolhas. Desta forma,

o processo de construção de preferência assenta igualmente na utilização de justificações para apoiar as suas decisões e respetivos argumentos para justificar a escolha. Outra hipótese que colocamos, que poderá ter funcionado em simultâneo com a *Preference as Memory*, é referente à teoria da *Reason-Based Analysis* que é incorporada na teoria *Reason Based Choice*, ou seja, a escolha baseada em justificações atribuindo importância à razão para que esta dê peso às razões. Por outro lado, defendemos que a construção da preferência é apoiada, neste caso concreto, através da relação empática criada entre observador e observado. Neste contexto, usamos a definição primária que deu origem ao conceito de *empatia*, *Einfühlung*, que consiste na “tendency for perceivers to project themselves into the objects of perception” (Wispé, 1991, p. 78) e esta projeção ocorre quando “the observers appreciate and understand an object by projecting themselves into the object, establishing an identification between themselves and the object, and performing an internal imitation of the object” (Goldstein and Michaels, 1985, citado por Morrell, 2010, p. 43).

Coloca-se a hipótese de que a *empatia* pode conduzir à construção da preferência na observação da dança. O movimento dançado, como fonte de apreciação para ser entendido e culminar na escolha dos bailarinos, bailarinas e duetos preferidos, apenas pode ser feito através de uma relação entre as imagens visuais e cinestésicas observadas e as sensações visuais e cinestésicas a que a observação remete para o observador. Este tipo de relação foi descrito por Edward Titchener como *Empathy*.

Assim sendo, para os observadores construírem a sua preferência, quer através da *Preference as Memory* quer através da *Reason-Based Choice*, necessitaram de se projetar no objeto percebido, os bailarinos, as bailarinas e os duetos, de forma a entenderem e compreenderem o observado, resultando assim numa relação empática entre observadores e o observado. Assim, o conceito de *empatia* é entendido nesta investigação a partir de um ponto de vista artístico e não de um ponto de vista clínico.

Ao contrário da maior parte da investigação em torno do conceito de *empatia* (estudo deste termo a partir de uma visão clínica), esta investigação aborda as definições gerais e primárias deste conceito. Não obstante, o autor que melhor definiu as diferentes formas de como se processa a *empatia* foi o psicólogo Hoffman, com o

intuito de estudar o desenvolvimento moral através de um ponto de vista clínico e psicológico da *empatia*. Desta forma, utilizaremos as mesmas definições e formas de estabelecimento de relações empáticas que este autor definiu, contextualizando-as nesta investigação e utilizando as que nos parecem ser condutoras à preferência dos observadores. Hoffman definiu dois tipos de relações empáticas que encontramos neste estudo: *Mimicry Motor* e *Perspective Taking*. Tal como as teorias da preferência acima descritas e presentes nesta investigação, estes dois tipos de relações empáticas não são apresentadas segundo uma perspetiva cronológica dos acontecimentos, pois ambas poderão ter acontecido em simultâneo e ou alternadamente, mas a partir de uma divisão que visa a consciência do observador. Por um lado, podemos argumentar que os observadores ao observarem o objeto de estudo (os bailarinos, as bailarinas e os duetos) são facilmente levados, de forma involuntária e inconsciente, a imitar a expressão facial e postural dos *performers* que estão a observar. Este argumento é justificado pelo tipo de objeto que se encontravam a observar: o movimento dançado.

Podemos colocar como hipótese que de forma muito subliminar este mimetismo motor pode ter provocado nos observadores as sensações que o *performer* estaria a sentir, e assim, de forma automática e involuntária, estabelecer uma relação empática para com o observado. Por outro lado, os observadores, de forma consciente, puderam colocar-se no lugar do *performer*, podendo imaginar o que o mesmo estaria a sentir, bem como tomar consciência e entender o processo que o envolveu juntamente com o movimento dançado executado.

Esta tomada de perspetiva teve dois tipos distintos de foco, visto que a experiência motora dos observadores deste estudo é distinta. Por um lado as memórias semelhantes dos observadores podem fazer com que a perceção das sensações do *performer* seja muito similar às deste, fazendo assim com que o observador sinta e entenda o que o *performer* está a sentir de uma forma muito semelhante, ou pelo menos mais semelhante do que uma pessoa com menos memórias semelhantes às que estão a ser observadas. Esta tomada de perspetiva parece-nos propícia a ocorrer mais facilmente aos observadores com algum tipo de experiência motora em dança e mais ainda nos observadores com tipo de experiência motora em ballet, visto ser esta a dança observada (tomada de perspetiva focada em si - *self-focused role-taking*).

Por outro lado, pode-se dar o caso do observador imaginar o que o *performer* está a sentir, não recorrendo às suas próprias memórias para entender o que o *performer* estará a sentir, pois não as possui na sua memória (tomada de perspectiva focada no outro - *other-focused role-taking*). Neste contexto, parece-nos que este tipo de tomada de perspectiva é o mais propício de ocorrer aos observadores sem experiência motora em dança, fazendo com que o foco da relação empática esteja totalmente no outro e nunca na própria pessoa.

3. Método

3.1. Introdução

Neste capítulo integrou-se todo o processo de concepção do estudo realizado, descrevendo o objeto de estudo, a explicação da problemática abordada neste trabalho, os objetivos que se pretendem alcançar, bem como, a metodologia utilizada para a sua concretização e as hipóteses colocadas. Neste contexto, descreveu-se o público-alvo que se pretendeu recrutar, bem como a amostra selecionada e as variáveis do estudo. Da mesma forma, serão expostos todos os procedimentos realizados durante o estudo, nomeadamente o questionário, as variáveis do vídeo exibido e os procedimentos realizados aquando do preenchimento do questionário por parte dos observadores.

3.2. Objeto de estudo

O estudo situa-se na área da observação do comportamento motor em dança, centrado na temática da preferência associada à *empatia*. São ainda tocados aspetos relacionadas com a observação e a apreciação estética, e outros que podem ser integrados numa perspetiva ainda que remota, no tópico perceção/ação. A influência da experiência motora em dança dos observadores nas suas preferências e nas justificações das mesmas, permitem abordar questões como a objetividade *vs* subjetividade, individual *vs* a par, atratividade *vs* repulsa que não são facilmente enquadráveis nas áreas de estudo mais reconhecidas, mas que emergem quando o objeto de estudo é a dança e o comportamento motor que essa atividade humana apresenta.

3.2.1. Apresentação do problema

Quando se observa algo e se discursa sobre o observado, apresenta-se frequentemente a nossa preferência sem que, na verdade, tenhamos tido consciência desse processo de preferir. Numa situação em que um grupo de pessoas observa uma *performance* de dança, todos os observadores constroem uma opinião, divulgando as suas preferências e respetivas justificações. Estas preferências poderão ser fundamentadas ou contextualizadas em função da cultura motora consoante a

experiência motora de cada observador. O grupo heterogéneo que observa a mesma situação será posteriormente confrontado com as suas preferências. Seguindo esta ideia, surgiu uma questão que guia todo este trabalho:

Pessoas com diferentes experiências motoras em dança têm a mesma preferência, quer em relação à escolha quer em relação à respetiva justificação?

Na tentativa de compreender se de facto pessoas com experiência motora em dança e pessoas sem experiência motora em dança, na observação de um bailado, preferem de forma distinta, desenvolveu-se uma investigação que permitisse entender esta questão.

3.2.2. Objetivos do estudo

O objetivo geral do presente estudo prendeu-se com a compreensão das preferências e respetivas justificações do observador, com experiência e sem experiência motora em ballet, ao visionar os quatro *casts* do bailado “Coppélia”. Pretende-se verificar se as preferências e respetivas justificações do observador poderão ser fruto da relação empática que se estabelece entre o *performer* e o observador aquando da visualização da *performance*.

O objetivo específico deste estudo é a verificação das semelhanças ou diferenças das preferências em relação aos bailarinos e nas respetivas justificações por parte dos observadores deste estudo. Pretende-se, desta forma, entender e justificar que tipo de fenómeno empático poderá ter sido criado para a tomada de decisão de observadores com diferentes experiências motoras aquando da sua escolha. Não sendo a empatia o objetivo central deste estudo, procura-se que este entendimento possa resultar da análise dos resultados provenientes das escolhas e justificações dos observadores.

Pretendeu-se ainda debater a questão da objetividade e subjetividade. Normalmente associa-se a dança a uma grande subjetividade, que neste estudo estaria representada por uma grande dispersão de preferências, ou em sentido contrário, se existir uma tendência clara nas escolhas (preferidos e menos preferidos) estaríamos perante escolhas objetivas, ainda que inconscientes por parte de muitos dos observadores.

3.2.3. Metodologia

Para atingir os objetivos acima descritos e na impossibilidade de recorrer a técnicas laboratoriais mais sofisticadas (imagiologia, por exemplo) seguiu-se uma metodologia assente na interpretação dos resultados provenientes do inquérito realizado aos observadores que participaram nesta investigação. Esta foi realizada de acordo com a escolha do preferido e do menos preferido de forma transversal e averiguou-se a consonância de cada grupo de experiência motora relativamente às suas escolhas. Numa segunda fase, analisou-se a coerência interna de cada grupo, no sentido de perceber se os grupos com a mesma experiência motora são mais coerentes do que os grupos sem experiência motora em qualquer tipo de dança. Numa terceira e última fase foram analisadas as justificações utilizadas para a escolha do preferido e do menos preferido. Quando pensamos estas definições à luz do que foi proposto aos observadores nesta investigação, torna-se necessário contextualizar ao leitor o processo de preferência pelo qual os observadores passaram. Foi pedido que estes revelassem as suas preferências através da escolha de um bailarino, bailarina e dueto de entre quatro *castings*. Estes teriam que ser ordenados por hierarquia de preferência. Esta ordem constitui a tomada de decisão dos observadores que assim indicou a escolha tomada e que concluiu a preferência destes. Estas três fases pretenderam dar corpo ao trabalho de forma a desenvolver uma discussão entre os resultados esperados, os obtidos e a sua relação com a revisão de literatura.

3.2.4. Hipóteses

Derivado dos objetivos apresentados para este estudo e com o intuito de operacionalizar os possíveis resultados obtidos, serão apresentadas as seguintes hipóteses:

Hipótese 1: Observadores com diferentes experiências motoras preferem de igual forma;

Hipótese 2: Observadores com diferentes experiências motoras justificam de igual forma;

Hipótese 3: Observadores com a mesma experiência motora escolhem de forma consistente tanto para a eleição dos seus preferidos bem como dos seus menos preferidos;

Hipótese 4: As escolhas dos bailarinos preferidos individualmente coincidem com as escolhas dos pares que incluem os bailarinos preferidos quando dançam a solo.

3.3. Amostra

3.3.1. Critérios de seleção da amostra

A população alvo a que se destinou este estudo não teve quaisquer restrições. Qualquer pessoa pôde fazer parte da amostra. Os critérios tomados em conta centraram-se na escolha de pessoas com experiência em ballet, com experiência noutro tipo de dança e pessoas sem experiência em dança.

3.3.2. Caracterização da amostra

A amostra foi composta por 200 pessoas, sendo que 147 observadores são do género feminino (73,5 % do total da amostra) e 53 são do género masculino (26,5 % do total da amostra), como pode ser observado na tabela 1.

Tabela 1: Género dos observadores

	Frequência absoluta	Frequência relativa (%)
Feminino	147	73,5
Masculino	53	26,5
Total	200	100,0

Da amostra dos 200 observadores, 80 observadores nunca experienciaram qualquer tipo de dança (62,5% mulheres e 37,5% homens), ao contrário dos 120 observadores que já tiveram contacto com dança (66% mulheres e 43,4% homens). Dos 120 observadores que tiveram contacto com dança, 46 observadores foram classificados com alguma experiência em dança (82,6% mulheres, e 17,4% homens) e

74 observadores foram classificados como muito experientes em dança (79,7% mulheres e 20,3% homens), dados que podem ser consultados na tabela 2.

Tabela 2: Relação entre os gêneros dos observadores e os diferentes tipos de experiência motora em dança

		Gênero		Total
		F	M	
Experiência motora dos observadores em Dança	Sem experiência motora em dança	50	30	80
		62,5%	37,5%	100%
		34%	56,6%	40%
	Com alguma experiência motora em dança	38	8	46
		82,6%	17,4%	100%
		25,9%	15,1%	23%
	Com muita experiência motora em dança	59	15	74
		79,7%	20,3%	100%
		40,1%	28,3%	37%
Total		147	53	200
		73,5%	26,5%	100%
		100%	100%	100,0%

Da totalidade dos observadores, 133 (66,2% mulheres e 33,8% homens) não possuem experiência motora em ballet, tendo os restantes 67 observadores (88,1% mulheres e 11,9% homens) experiência motora em ballet. Destes 67 observadores, 31 observadores (77,4% mulheres e 22,6% homens) foram classificados com alguma experiência em ballet, e 36 observadores (97,2% mulheres e 2,8% homem) foram classificados com muita experiência em ballet (tabelas 3 e 4).

Tabela 3: Experiência motora dos observadores, em ballet

	Frequência absoluta	Frequência relativa (%)
Não possui	133	66,5
Sim, possui	67	33,5
Total	200	100,0

Tabela 4: Relação entre os géneros dos observadores e os diferentes tipos de experiência motora em ballet

		Gênero		Total
		F	M	
Experiência motora dos observadores em Ballet	Sem experiência motora em Ballet	88	45	133
		66,2%	33,8%	100,0%
		59,9%	84,9%	66,5%
	Com alguma experiência motora em Ballet	24	7	31
		77,4%	22,6%	100%
		16,3%	13,2%	15,5%
	Com muita experiência motora em Ballet	35	1	36
		97,2%	2,8%	100%
		23,8%	1,9%	18%
Total		147	53	200
		73,5%	26,5%	100%
		100%	100%	100%

Dos 120 observadores com experiência motora em dança, 13 observadores apenas têm experiência em ballet (ver tabela 5). Destes 120 observadores, 54 observadores têm experiência motora em mais do que uma modalidade de dança, sendo uma delas ballet e 53 observadores possuem experiência noutra modalidade que não seja ballet.

3.3.3. Considerações Éticas e Termo de Consentimento

Antes da realização do questionário/entrevista, cada participante foi informado sobre os objetivos deste estudo e a atribuição de um código de identificação ao seu questionário para a informação ser correlacionada com os outros questionários. A utilização das imagens videográficas do bailado da “Copélia”, neste estudo, foi autorizada pela direção artística da Companhia Nacional de Bailado.

3.4. Descrição das variáveis

As variáveis apresentadas são resultantes do questionário e entrevista realizados antes e após o visionamento do vídeo. Desta forma, foi tomada como variáveis dependentes a *preferência* nas situações referidas (solo masculino, solo feminino e duetos) e as opções dos termos justificativos (técnica, expressão, fluidez de movimento, empatia, simpatia e estética). Por sua vez, as variáveis independentes o género dos observadores e a experiência motora em dança dos observadores.

3.4.1. Experiência em dança

De forma a tornar mais visível as relações entre a experiência motora de dança com as preferências dos observadores, foram definidos três grupos distintos.

Os observadores com mais de 5 anos de experiência em dança foram considerados observadores muito experientes, entre o intervalo [1;5] anos de contacto com a dança clássica foram considerados observadores com alguma experiência e entre [0;1] anos de contacto com dança foram classificados como não experientes.

3.5. Instrumentos

3.5.1. Teste piloto

Para testar este estudo, foi feito um teste piloto entre Janeiro e Maio de 2012 que consistiu no visionamento de um vídeo e numa questionário/entrevista efetuado a um conjunto de 50 indivíduos. Após a avaliação dos resultados de preferência e, depois da análise das justificações dadas, decidiu-se continuar com esta pesquisa, pois estes observadores de diferentes níveis de experiência em dança já apresentavam resultados que seriam passíveis de responder ao problema deste estudo. O questionário foi aperfeiçoado de forma a ser mais rigoroso com o número de anos de contacto com dança e a tipologia da mesma. Encontraram-se, ainda no final do teste piloto, itens da investigação que foram alterados e corrigidos, para se atingir um melhor resultado final. Tais como, o acrescento das 6 palavras-chave (técnica, expressão, fluidez de movimento, empatia, simpatia e estética) para a justificação da escolha da preferência

e a eliminação da visualização do dueto antes da visualização do solo masculino e feminino.

Na realização dos vídeos exibidos aos observadores foram efetuadas quatro compilações diferentes em que a ordem de apresentação dos bailarinos, das bailarinas e dos duetos, abaixo representados por letras de A a D, eram diferentes, e dentro de cada uma destas compilações existiam, ainda, seis variantes das mesmas. O objetivo destas diferentes variações, com a ordem dos bailarinos diversificada, pretendia anular o efeito de uma escolha preferencial motivada pela ordem de apresentação dos performers. Os vídeos organizaram-se da seguinte forma:

DVD nº1: ABCD

DVD nº2: DCBA

DVD nº3: BDAC

DVD nº4: CADB

Dentro das seis variações efetuadas encontraram-se:

- 1) os solos dos bailarinos (O), os solos das bailarinas (A), terminado com os duetos (2) (OA2);
- 2) os solos das bailarinas, seguido dos solos dos bailarinos e terminando nos duetos (AO2);
- 3) os duetos, seguido dos solos das bailarinas e solos dos bailarinos (2AO);
- 4) os duetos, seguido dos solos dos bailarinos e terminando nos solos das bailarinas (2OA);
- 5) os solos das bailarinas, os duetos e os solos dos bailarinos (A2O) e
- 6) os solos dos bailarinos, seguido dos duetos e dos solos das bailarinas (O2A).

No entanto, após pesquisa no teste piloto, foram rejeitadas as variações em que os duetos apareciam em primeiro e em segundo lugar, sendo que para a pesquisa posterior foram então apenas utilizadas as variações: OA2 e AO2. A razão pela qual foram rejeitadas as 4 variações (2AO, 2OA, A2O e O2A) foi o facto de os observadores quando assistiam inicialmente aos duetos apenas se focarem num dos *performers*, ou no homem ou na mulher, e quando os duetos eram apresentados em

segundo lugar a maioria dos observadores comentava apenas o bailarino do sexo oposto ao que tinha visto em primeiro lugar. Isto é, se tivessem observado os solos das bailarinas em primeiro lugar e de seguida os duetos, as justificações dos duetos assentavam todas sobre os bailarinos, se pelo contrário, o observador visionasse primeiro os solos dos bailarinos e em seguida os duetos, a sua justificação relativamente aos duetos e comentários não assentavam sobre a conexão e dinâmica entre o par, mas sim nas características da bailarina individual.

3.5.2. Questionário / Entrevista

A recolha de informação aos observadores foi composta por três partes. Uma primeira parte assentou no formato de questionário, uma segunda parte que pretendeu ser uma entrevista espontânea, para colocar o observador à vontade, de forma a expressar-se o mais naturalmente possível sobre as razões da sua escolha após o visionamento do vídeo, e uma última parte, que pretendeu ser um questionário de resposta fechada de escolha de apenas um termo justificativo entre seis opções previamente seleccionadas.

O questionário (apêndice 1) pretendeu reter todas as informações pertinentes para a determinação da experiência do participante e informação das atividades relativas à observação de dança ao vivo ou através de dispositivos. A entrevista, por sua vez, pretendeu recolher, para posterior análise, as expressões, os adjetivos e todas as palavras proferidas para justificar a sua preferência. A escolha de um termo justificativo entre os seis sugeridos serviu para perceber se existiu alguma relação entre a escolha do termo justificativo e a experiência em dança do observador.

Os seis termos justificativos apresentados no questionário são: técnica, expressão, fluidez de movimento, estética, simpatia e empatia. A escolha destes seis termos deveu-se à análise das justificações no teste piloto. Estes termos seleccionados reuniram a maioria das justificações dadas pelos observadores com experiência motora em dança (incluindo ballet), bem como observadores sem experiência motora em dança.

3.6. Procedimentos

3.6.1. Procedimento de elaboração do vídeo

Para a realização do vídeo apresentado aos observadores deste estudo foi necessário passar por várias etapas. Destas etapas fizeram parte a escolha do bailado, a determinação do tempo para cada um destes excertos, a seleção do excerto do bailarino, da bailarina e do dueto, e por último, a organização dos vídeos de forma a alterar a ordem dos bailarinos, anulando assim, a hipótese de as escolhas serem feitas pela ordem de apresentação.

3.6.1.1. Seleção do bailado

Para a escolha do bailado, objeto de estudo, foi necessária a observação das gravações dos diversos bailados da Companhia Nacional de Bailado (CNB). Após o visionamento dos diversos bailados da CNB escolheu-se o bailado “Coppélia”. Esta escolha deveu-se ao facto de ser possível observar os quatro *casts* de bailarinos numa mesma coreografia, com a mesma cenografia e com o mesmo objetivo interpretativo, bem como os figurinos serem iguais em todos os *casts* e o ângulo de filmagem ser muito semelhante.

3.6.1.2. Escolha do tempo para cada vídeo

A compilação do vídeo a ser apresentado ao observador conteve excertos de quatro bailarinos, quatro bailarinas e quatro duetos, tendo em atenção a necessidade da gestão do tempo e do cansaço que os excertos poderiam provocar. Após vários ensaios determinou-se que o excerto do bailarino teria um tempo de duração de 1 minuto e 11 segundos, o excerto da bailarina 1 minuto e 43 segundos e o excerto de cada dueto 50 segundos. A determinação da duração de cada excerto prendeu-se com a escolha de uma parte da coreografia em que fosse possível fazer a leitura de um início, meio e fim e as participações não terem a mesma duração.

3.6.1.3. Organização e preparação dos vídeos

O bailado “Coppélia” apresenta quatro *casts* de bailarinos, e dessa forma, foi necessária a escolha do excerto do solo do bailarino, da bailarina e do dueto, já tendo em conta o tempo determinado para cada excerto. Após esta escolha, recolheu-se de cada gravação do bailado “Coppélia” o excerto exato escolhido. Após a recolha total de doze excertos (oito solos e quatro duetos), estes foram compilados fazendo com que os solos das bailarinas ficassem juntos, bem como o dos bailarinos e os duetos. Foram efetuadas quatro compilações diferentes em que a ordem dos bailarinos e bailarinas eram diferentes e, dentro de cada uma destas, quatro versões, foram ainda efetuadas duas variantes das mesmas. Assim, uma das variantes conteve os solos dos bailarinos, seguida dos solos das bailarinas, terminando com os duetos (OA2) e a segunda variante compôs-se pelos solos das bailarinas, seguido dos solos dos bailarinos e terminando nos duetos (AO2). Desta forma, cada vídeo teve um tempo de duração de 15 minutos e 51 segundos (13 minutos e 46 segundos de dança e 2 minutos e 5 segundos de identificação do número do bailarino).

3.6.2. Tarefas de preparação

Para a recolha dos dados deste estudo tornou-se necessário encontrar um espaço com temperatura agradável e silencioso, um ecrã com boa qualidade de imagem, um leitor de DVDs, um sistema de som e o respetivo DVD com a variação escolhida. Foi solicitado às pessoas (uma de cada vez) que se deslocassem ao local onde o vídeo seria exibido.

A conversa com o participante observador começou com uma apresentação oral acerca da inserção deste estudo no seu contexto e a importância da escolha sincera do observador sobre a sua preferência dos bailarinos, sublinhando que não existiam respostas certas ou erradas. Após esta explanação, o observador sentou-se à frente do ecrã e efetuaram-se algumas questões fechadas relativas aos dados pessoais do observador, como idade, género, o número de anos em que tinha contacto com a dança, qual o tipo de dança, o número de anos em que teve contacto com a dança clássica e a quantidade de espetáculos que costuma assistir ao vivo e através dos meios

de comunicação (televisão, internet, etc.). Estas questões foram pertinentes para este estudo, na medida em que estas permitiram efetuar relações entre a experiência motora individual de cada participante com a sua posterior preferência relativamente ao objeto de estudo.

Numa segunda fase, o vídeo foi exibido. Sempre que o vídeo alterou do solo da/o bailarina/o para o/a bailarino/a ou dos solos para os duetos, procedeu-se a uma pausa para entrevistar o participante sobre qual o número do *performer* preferido (número 1, 2, 3 ou 4) dos excertos visionados e qual a razão por ter escolhido determinado *performer* como o preferido e outro *performer* como o menos preferido. Após a escolha e respetiva justificação solicitou-se ainda ao participante que escolhesse uma das justificações apresentadas para o *performer* colocado em primeiro lugar de preferência e para o *performer* colocado em quarto lugar de preferência, dentro da seguinte lista: técnica, expressão, fluidez de movimento, empatia, simpatia e estética. Estes termos foram entendidos como apreciativos para o bailarino colocado em primeiro lugar de preferência e depreciativos para o menos preferido (quarto lugar). Este processo foi executado no fim de cada um dos conjuntos de excertos (solo bailarina, solo bailarino e dueto ou solo bailarino, solo bailarina e dueto), perfazendo um total de três paragens para os observadores responderem sobre a sua preferência e respetiva justificação.

As seis justificações apresentadas são empatia, estética, expressão, fluidez de movimento, simpatia e técnica. A seleção destes termos proveio do estudo piloto que permitiu a seriação dos termos utilizados mais frequentemente pelos observadores, para caracterizar as suas escolhas. No questionário foi também solicitado que o participante justificasse verbalmente a sua escolha, e esta justificação coincidiu sempre com o termo escolhido. Existiu ainda a hipótese de os observadores acrescentarem um termo caso nenhum dos apresentados correspondesse à sua escolha. No entanto, não houve novos termos a serem sugeridos. A escolha dos termos no caso dos bailarinos, bailarinas ou duetos *menos* preferidos é uma justificação depreciativa, que significa que o participante escolheu determinado termo como uma característica em falta.

3.6.3. Tarefas na recolha dos dados

As tarefas referentes à recolha de dados foram as seguintes:

Angariação de pessoas com experiência em dança (inclusive ballet) e sem experiência em dança que se disponibilizassem para efetuar o teste;

- a) Gestão de horários dos observadores para a execução dos testes.
- b) Seleção antecipada do número do DVD e a variação a ser exibida.
- c) Preparação antecipada da sala para manter as mesmas condições para todos os observadores.
- d) Análise de conteúdo dos textos escritos pelos observadores para justificarem a escolha da sua preferência.
- e) Sistematização da análise de conteúdo no quadro composto por 6 palavras-chave (técnica, expressão, fluidez de movimento, empatia, simpatia e estética).

3.7. Tratamento estatístico

Ao longo da recolha dos questionários, os dados foram inicialmente colocados numa matriz Excel 2010 para analisar qual a melhor forma de introdução das variáveis. Posteriormente, procedeu-se à inserção dos dados no programa informático de tratamento de dados estatísticos IBM SPSS Statistics 20.

4. Apresentação e Análise dos Resultados

4.1. Introdução

Neste capítulo apresentam-se os resultados e a análise das preferências dos diversos grupos de observadores, consoante a sua experiência motora em dança, ao observar um excerto de um bailado. Este capítulo encontra-se organizado em quatro partes.

Na primeira parte, apresentam-se os resultados das preferências dos 200 observadores que integraram este estudo na observação em três situações: solos dos bailarinos, solos das bailarinas e duetos. Serão apresentados os resultados da totalidade dos observadores, e depois segundo o género e a sua experiência motora em dança, em ballet e em dança excluindo ballet.

Na segunda parte, serão analisados os resultados das preferências segundo uma análise de coerência interna de cada grupo relativamente às suas escolhas, procurando entender se existe ou não coerência na preferência do mais preferido e do menos preferido.

Na terceira parte será apresentada a análise e discussão dos resultados de preferências dos observadores da amostra.

Na quarta parte serão apresentadas as justificações das preferências dos observadores relativamente aos bailarinos, bailarinas e duetos.

Neste estudo, os observadores foram convidados a observar os diferentes bailarinos e duetos que constituem o bailado da “Coppélia”. Esta observação deveria conduzir à tomada de decisão relativamente à sua preferência, tendo que escolher de entre os diversos bailarinos e duetos os seus preferidos e menos preferidos. Isto significa que, segundo a explicação dos conceitos abordados, os observadores passaram por um ato de preferir, caracterizado por um processo de atração entre o observador e o performer observado, conduzindo, assim, à sua escolha e respetiva tomada de decisão. Todo este processo culmina na preferência dos performers preferidos e menos preferidos. Desta forma, o vocabulário utilizado ao longo deste trabalho terá como referência, sempre que mencionarmos os termos preferência, escolha ou decisão, a preferência enquanto resultado deste processo.

4.2. Preferências dos observadores

Nesta categoria, designada de resultados gerais das preferências, é possível observar-se as preferências de três grupos desta amostra. A preferência da totalidade da amostra (200 observadores), dos observadores do género feminino (73,5%) e do género masculino (26,5%). A razão pela qual são efetuados estes grupos está relacionada com o entendimento geral das preferências e a posterior análise das preferências consoante o género dos observadores e o género do *performer* observado.

4.2.1. Todos os observadores

Na tabela 6 apresentam-se os resultados da preferência dos 200 observadores que fizeram parte deste estudo. Nesta tabela é possível observar-se que o bailarino A é o bailarino preferido por 45% da amostra. É possível observar-se ainda que a bailarina A é a preferida com 38% das escolhas dos observadores e que o dueto C foi o preferido por 49% dos observadores.

4.2.2. Observadores segundo o género

Na preferência dos 147 observadores do *género feminino*, registou-se que o bailarino A foi o bailarino preferido por 44,9% da amostra. A bailarina A foi considerada a bailarina preferida por 40,1% das mulheres e o dueto C foi considerado o preferido por 51,7% das mulheres.

Na preferência dos 53 observadores do *género masculino*, registou-se que o bailarino A foi o bailarino preferido por 45,3% dos homens da amostra. A preferência da bailarina se dividiu sobre duas intérpretes, a bailarina A e D com 32,1% cada uma e o dueto preferido pela mesma amostra foi o C por 41,5% dos homens.

Tabela 6: Preferência de todos os observadores e segundo o gênero

% Preferência		Todos observadores	Gênero	
			F	M
Bailarinos	A	45%	44,9%	45,3%
	B	29%	28,6%	30,2%
	C	24%	24,5%	22,6%
	D	2%	2%	1,9%
Bailarinas	A	38%	40,1%	32,1%
	B	15,5%	15%	17%
	C	19,5%	19,7%	18,9%
	D	27%	25,2%	32,1%
Duetos	A	26%	22,4%	35,8%
	B	18%	17,7%	18,9%
	C	49%	51,7%	41,5%
	D	7%	8,2%	3,8%

4.2.3. Observadores segundo a experiência motora em dança

Neste estudo, entende-se por experiência motora em dança, toda a vivência prática em dança, por parte dos observadores independentemente do tipo de dança. Dentro de todas as modalidades de dança existentes, também está incluída a modalidade de ballet, que é realçada porque os vídeos a observar eram desse tipo específico de dança. Isto é, nesta categoria encontram-se todos os observadores que tenham tido contacto com qualquer tipo de dança. Nos resultados segundo a experiência motora em dança dos observadores é possível subdividir em três grupos: 80 observadores *sem* experiência motora em dança, 46 com *alguma* experiência motora em dança e 74 com *muita* experiência motora em dança.

A preferência segundo a experiência pode ser consultada na tabela 7. No grupo dos observadores *sem experiência motora em dança* constatou-se que o preferido foi o bailarino A, por 41,2% destes observadores. A bailarina preferida foi a A por 41,2% dos observadores e o dueto preferido foi o C por 50% deste grupo da amostra. O grupo com *alguma experiência motora em dança*, elegeu o bailarino A como o preferido (47,8% dos observadores deste grupo). A bailarina preferida foi a A por 39,1% dos

observadores e o dueto preferido foi o C por 52,2% deste grupo da amostra. No grupo *com muita experiência motora em dança*, o bailarino A foi o preferido por 47,3% , a bailarina preferida foi a A por 33,8% dos observadores e o dueto preferido foi o C por 45,9%.

Tabela 7: Preferência dos observadores sem, com alguma e com muita experiência em dança

% Preferência		Experiência Dança		
		Sem	Com alguma	Com muita
Bailarinos	A	41,2	47,8%	47,3%
	B	28,8%	32,6%	27%
	C	27,5%	15,2%	25,7%
	D	2,5%	4,3%	0%
Bailarinas	A	41,2%	39,1%	33,8%
	B	17,5%	8,7%	17,6%
	C	16,2%	23,9%	20,3%
	D	25%	28,3%	28,4%
Duetos	A	26,2%	21,7%	28,4%
	B	17,5%	13%	21,6%
	C	50%	52,2%	45,9%
	D	6,2%	13%	4,1%

4.2.4. Observadores segundo a experiência motora em ballet

Nos resultados segundo a experiência motora em ballet (dança clássica) dos observadores foram definidos três grupos: *sem* experiência motora em ballet (133 observadores), *com* alguma experiência motora em ballet (31 observadores) e *com* muita experiência motora em ballet (36 observadores). Estas diferentes categorias permitem a observação dos diferentes resultados consoante os anos de experiência motora em ballet por parte desta amostra que podem ser consultados na tabela 8.

O grupo *sem experiência motora em ballet* escolheu o bailarino A (42,9% da amostra) como o seu preferido, a bailarina A foi a preferida por 36,8% e o dueto C foi escolhido por 48,9%. No grupo *com alguma experiência motora em ballet*, 58,1% dos observadores escolheu o bailarino A como o seu preferido, a bailarina A foi a preferida por 32,3% e o dueto C foi escolhido por 51,6%. O grupo *com muita experiência motora em ballet*, constituído por 36 observadores com mais de 5 anos de experiência em ballet

escolheu o bailarino A como o preferido (41,7%), a bailarina A foi a preferida por 47,2% deste grupo e o dueto C foi escolhido por 47,2%.

Tabela 8: Preferência dos observadores sem, com alguma e com muita experiência motora em ballet

% Preferência		Experiência Ballet		
		Sem	Alguma	Muita
Bailarinos	A	42,9%	58,1%	41,7%
	B	31,6%	19,4%	27,8%
	C	23,3%	19,4%	30,6%
	D	2,3%	3,2%	0%
Bailarinas	A	36,8%	32,3%	47,2%
	B	15%	16,1%	16,7%
	C	19,5%	22,6%	16,7%
	D	28,6%	29%	19,4%
Duetos	A	26,3%	19,4%	30,6%
	B	18,8%	12,9%	19,4%
	C	48,9%	51,6%	47,2%
	D	6%	16,1%	2,8%

4.2.5. Observadores segundo a experiência motora em dança, excluindo os observadores com experiência em ballet

Neste estudo, entende-se por experiência motora em dança, excluindo observadores com experiência em ballet, os observadores que tenham tido contacto com qualquer tipo de dança, excepto ballet. Apresenta-se a preferência de 53 observadores, pois da totalidade dos 120 observadores que tiveram contacto com dança retiraram-se os 67 observadores que já tiveram contacto com ballet. Os resultados podem ser consultados na tabela 9.

Os observadores *sem experiência motora em dança, excluindo observadores com experiência em ballet* (133 observadores), correspondem à mesma amostra que os observadores sem experiência motora em dança, patente na alínea 4.2.3., apresentados anteriormente. Os 24 observadores com *alguma experiência motora em dança, excluindo os observadores com experiência em ballet* que fizeram parte deste estudo, preferiram o bailarino B, (45,8% dos observadores), a bailarina A com 37,5% e o dueto C com 45,8% deste grupo. Os observadores com *muita experiência motora em dança,*

excluindo observadores com experiência em ballet foi constituído por 29 observadores. A preferência recaiu sobre o bailarino A com 48,3%, a bailarina D com 34,5% e o dueto C com 48,3% deste grupo.

Tabela 9: Preferência dos observadores com alguma e com muita experiência motora em dança (excluindo ballet)

% Preferência		Experiência Dança sem Ballet	
		Alguma	Muita
Bailarinos	A	41,7%	48,3%
	B	45,8%	27,6%
	C	8,3%	24,1%
	D	4,2%	0%
Bailarinas	A	37,5%	24,1%
	B	8,3%	13,8%
	C	20,8%	27,6%
	D	33,3%	34,5%
Duetos	A	29,2%	24,1%
	B	16,7%	24,1%
	C	45,8%	48,3%
	D	8,3%	3,4%

4.3. Análise das preferências dos observadores

4.3.1. Análise interna dos grupos

A análise interna dos grupos de observadores que constituem a amostra desta investigação pretende apresentar os resultados gerais de todos os observadores e dos observadores segundo a sua experiência motora. Esta análise pretende confrontar as preferências de cada grupo e perceber se existe correspondência interna entre o preferido e o menos preferido. Isto é, perceber se existe coerência entre as preferências do respetivo grupo, por exemplo, verificar se o *performer* escolhido como o preferido (1º lugar) é o último escolhido como o menos preferido. De forma a sistematizar esta análise designámos quatro padrões distintos que podem ocorrer nesta análise interna. O *Padrão A* pretende refletir uma coerência absoluta em que os preferidos para 1ª escolha são os últimos a ser preferidos para 4ª escolha. O *Padrão B* reflete a coerência relativa, em que apenas o preferido ou o menos preferido para 1º ou 4º lugar estão coerentes entre o grupo. Neste padrão, por não se verificar uma coerência absoluta, apenas se

observa a 1ª escolha e a 4ª escolha, anulando os valores de 2ª escolha e 3ª escolha. O *Padrão C* retrata a falta de coerência, em que nenhuma 1ª escolha está em concordância com a última escolha. Por fim, o *Padrão D* espelha a incoerência nas escolhas de determinado performer, isto é, determinado performer ter a maior percentagem como o preferido, mas também ter a maior percentagem como o menos preferido.

Padrão A

Coerência absoluta

Exemplo: Preferência do bailarino
por toda a amostra.

M.	1º	4º
A	1	4
B	2	3
C	3	2
D	4	1

Padrão B

Coerência relativa

Exemplo: Preferência da bailarina
pelo grupo sem experiência motora
em dança.

F.	1º	4º
A	1	3
B	3	2
C	4	1
D	2	4

Padrão C

Sem coerência

Exemplo: Preferência da Bailarina
pelo grupo sem experiência motora
em ballet.

F.	1º	4º
A	1	3
B	4	2
C	3	1
D	2	4

Padrão D

Incoerência

Exemplo: Preferência do dueto pelo grupo
com alguma experiência motora em
dança exceto ballet.

D.	1º	4º
A	2	4
B	3	3
C	1	1
D	4	1

4.3.1.1. Todos os observadores

A análise interna do grupo de todos os observadores será composta pela apresentação das preferências de todos os 200 observadores que fizeram parte deste estudo. É possível observar o padrão A de coerência absoluta relativamente à escolha dos bailarinos, no entanto apenas se observa uma coerência relativa nas preferências das bailarinas e dos duetos (ver tabela 10, p.85).

4.3.1.2. Observadores segundo o gênero

A análise interna dos observadores do *gênero feminino*, observa-se o padrão A (coerência absoluta) na escolha dos bailarinos e o padrão B (coerência relativa) na escolha das bailarinas e duetos (ver tabela 11, p.85). Na análise dos observadores do *gênero masculino*, observou-se uma coerência relativa na escolha tanto dos bailarinos, bailarinas, como dos duetos (ver tabela 12, p.85).

4.3.1.2. Grupo com experiência motora em dança

Na coerência dos observadores sem experiência motora em dança, observou-se uma coerência absoluta na escolha dos bailarinos e dueto, no entanto observou-se o padrão B na escolha das bailarinas (ver tabela 13, p.86). Nas preferências dos observadores com *alguma experiência*, observou-se uma coerência absoluta para a escolha dos bailarinos e coerência relativa para as bailarinas e duetos (ver tabela 14, p.86). No grupo *muito experiente* em dança, observou-se o padrão B para os bailarinos, bailarinas e duetos (ver tabela 15, p.86).

4.3.1.3. Grupo com experiência motora em ballet

No grupo *sem experiência em ballet*, observou-se uma coerência absoluta na escolha dos bailarinos, o padrão C (sem coerência) na escolha das bailarinas e uma coerência relativa nos duetos (ver tabela 16, p.87). Nas preferências do grupo com *alguma experiência em ballet*, observou-se o padrão B para a escolha dos bailarinos, bailarinas e duetos (ver tabela 17 e 18, p.87).

4.3.1.4. Grupo com experiência motora em dança, excluindo os observadores com experiência em ballet

No grupo com *alguma experiência* em dança, excluindo os observadores com experiência em ballet foram recolhidas as preferências de apenas 24 observadores. O facto deste número de observadores ser baixo pode fazer com que estes não pareçam lógicos. Segundo esta linha de pensamento observou-se o padrão D na escolha do dueto. Isto é, os duetos escolhidos como os preferidos foram também escolhidos como os menos preferidos. Para a escolha dos bailarinos observou-se o padrão B, e para a escolha das bailarinas observou-se o padrão C, sem coerência (ver tabela 19, p.88). Ao contrário, no grupo com *muita experiência*, o padrão B ocorre nas escolhas dos bailarinos, bailarinas e duetos (ver tabela 20, p.88).

4.4. Análise transversal das preferências

Na análise transversal das preferências, pretende-se apresentar de forma comparativa as preferências de todos os observadores entre os diversos grupos que foram estratificados relativamente à escolha dos bailarinos, das bailarinas e dos duetos preferidos.

4.4.1. Preferência na escolha dos preferidos

Na escolha do *bailarino preferido* observou-se a tendência geral para a escolha do bailarino A como o preferido. Esta preferência variou entre os 41,2% e os 58,1%. Os grupos que revelaram as percentagens de escolha mais elevadas foram os observadores com experiência em ballet de 1 a 5 anos e os observadores com experiência em dança acima de 5 anos sem terem feito ballet. Como exceção nesta tendência, surge o grupo de observadores com alguma experiência (entre 1 a 5 anos) em dança que não ballet que escolheu o bailarino B como o seu preferido.

Tabela 21: Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino preferido

% Preferido	TOTAL	Gênero		Experiência Dança			Experiência Ballet			Experiência Dança sem Ballet	
		F	M	Sem	Alguma	Muita	Sem	Alguma	Muita	Alguma	Muita
M	A	45%	44,9%	45,3%	41,2%	47,8%	47,3%	42,9%	58,1%	41,7%	48,3%
	B	29%	28,6%	30,2%	28,8%	32,6%	27%	31,6%	19,4%	27,8%	45,8%
	C	24%	24,5%	22,6%	27,5%	15,2%	25,7%	23,3%	19,4%	30,6%	8,3%
	D	2%	2%	1,9%	2,5%	4,3%	0%	2,3%	3,2%	0%	4,2%

Na escolha da bailarina preferida observou-se a tendência geral para a escolha da bailarina A como a preferida entre 32,1% e 47,2% da amostra. O grupo que escolheu esta bailarina como a preferida com a maior percentagem foi o grupo muito experiente em ballet (com mais de 5 anos de experiência). Não obstante os homens que fizeram parte deste estudo dividiram a sua escolha entre a bailarina A e D como a sua preferida, exatamente com a mesma percentagem. Fora da tendência maioritária, surge o grupo com muita experiência em dança que não ballet que preferiu a bailarina D.

Tabela 22: Preferência de todos os grupos estratificados para a bailarina preferida

% Preferido	TOTAL	Gênero		Experiência Dança			Experiência Ballet			Experiência Dança sem Ballet	
		F	M	Sem	Alguma	Muita	Sem	Alguma	Muita	Alguma	Muita
F	A	38%	40,1%	32,1%	41,2%	39,1%	33,8%	36,8%	32,3%	47,2%	37,5%
	B	15,5%	15%	17%	17,5%	8,7%	17,6%	15%	16,1%	16,7%	8,3%
	C	19,5%	19,7%	18,9%	16,2%	23,9%	20,3%	19,5%	22,6%	16,7%	20,8%
	D	27%	25,2%	32,1%	25%	28,3%	28,4%	28,6%	29%	19,4%	33,3%

Na preferência do dueto a escolha foi unânime por todos os grupos. O dueto C foi o preferido entre 41,5% e 52,2%. Os grupos sem experiência em dança, com alguma experiência em dança, alguma experiência em ballet e as mulheres que fizeram parte da amostra demonstraram preferências acima dos 50% para este dueto.

Tabela 23: Preferência de todos os grupos estratificados para o dueto preferido

% Preferido	TOTAL	Gênero		Experiência Dança			Experiência Ballet			Experiência Dança sem Ballet	
		F	M	Sem	Alguma	Muita	Sem	Alguma	Muita	Alguma	Muita
Duetto	A	26%	22,4%	35,8%	26,2%	21,7%	28,4%	26,3%	19,4%	30,6%	29,2%
	B	18%	17,7%	18,9%	17,5%	13%	21,6%	18,8%	12,9%	19,4%	16,7%
	C	49%	51,7%	41,5%	50%	52,2%	45,9%	48,9%	51,6%	47,2%	45,8%
	D	7%	8,2%	3,8%	6,2%	13%	4,1%	6%	16,1%	2,8%	8,3%

Tabela 25: Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino preferido, bailarina preferida e para o dueto preferido - simplificada

				Experiência motora em dança			Experiência motora em ballet			Experiência motora em dança excluindo ballet	
Preferido	T	Fem.	Mas.	Sem	C/ alguma	C/ muita	Sem	C/ alguma	C/ muita	C/ alguma	C/ muita
Bailarino	A 45%	A 44,9%	A 45,3%	A 41,2%	A 47,8%	A 47,3%	A 42,9%	A 58,1%	A 41,7%	B 45,8%	A 48,3%
Bailarina	A 38%	A 40,1%	A D 32,1%	A 41,2%	A 39,1%	A 33,8%	A 36,8%	A 32,3%	A 47,2%	A 37,5%	D 34,5%
Dueto	C 49%	C 51,7%	C 49,3%	C 50%	C 52,2%	C 45,9%	C 48,9%	C 51,6%	C 47,2%	C 45,8%	C 48,3%

Legenda: T- todos; Fem.- observadores do gênero feminino; Mas.- observadores do gênero masculino; Sem – sem experiência; C/ alguma- com alguma experiência; C/ muita- com muita experiência.

4.4.2. Preferência na escolha dos menos preferidos

Na escolha dos bailarinos, constatou-se uma congruência absoluta relativamente ao bailarino D ser o escolhido por todos os grupos como o bailarino menos preferido, o que pode ser observado na tabela 26 (p. 90) e 27. Os três grupos com as maiores percentagens de escolha foram os observadores: com muita experiência motora em ballet, 83,3%, com muita experiência motora em dança excluindo ballet, 82,8% e com muita experiência motora em dança, 81,1%. Relativamente à bailarina menos preferida, foi a bailarina C a escolhida como menos preferida por todos os grupos. Os três grupos com as maiores percentagens de escolha desta bailarina como a menos preferida foram os observadores: com alguma e muita experiência motora em ballet, 45,2% e 52,8%, com muita experiência em dança, 48,6% e o grupo do gênero feminino com 45,6%. Quanto ao dueto menos preferido, o dueto D foi escolhido por todos os grupos. Os três grupos com as maiores percentagens de escolha foram os observadores: com muita experiência motora em dança exceto ballet, 69%, do gênero masculino, 50,9% e com

muita experiência motora em dança, 56,8%. No entanto o grupo com alguma experiência motora em dança exceto ballet escolheu também o dueto C como o menos preferido.

Tabela 27: Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino menos preferido, bailarina menos preferida e para o dueto menos preferido- simplificada

Menos Preferido				Experiência motora em dança			Experiência motora em ballet			Experiência motora em dança excluindo ballet	
	T	Fem.	Mas.	Sem	C/ alguma	C/ muita	Sem	C/ alguma	C/ muita	C/ alguma	C/ muita
Bailarino	D 70,5%	D 68%	D 77,4%	D 65%	D 63%	D 81,1%	D 68,4%	D 64,5%	D 83,3%	D 62,5%	D 82,8%
Bailarina	C 42,5%	C 45,6%	C 34%	C 38,8%	C 39,1%	C 48,6%	C 39,1%	C 45,2%	C 52,8%	C 37,5%	C 41,4%
Dueto	D 47,5%	D 46,3%	D 50,9%	D 45%	D 37%	D 56,8%	D 48,9%	D 38,7%	D 50%	D C 37,5%	D 69%

Legenda: T- todos; Fem.- observadores do gênero feminino; Mas.- observadores do gênero masculino; Sem – sem experiência; C/ alguma- com alguma experiência; C/ muita- com muita experiência.

4.4.3. Discussão da preferência e coerência

Apesar das diferentes experiências motoras dos observadores existiram padrões de regularidade na preferência da observação de ballet, notando-se, contudo, algumas irregularidades que também foram observadas. Maioritariamente foram sempre escolhidos quer para preferido quer para os menos preferidos os mesmos bailarinos, bailarinas e duetos.

No caso dos bailarinos, o bailarino A foi o mais preferido enquanto o bailarino D foi o menos preferido. Nas bailarinas, a bailarina A foi a mais preferida enquanto a bailarina C foi a menos preferida. Relativamente aos duetos, a escolha para o mais preferido foi o dueto C enquanto o dueto D foi o escolhido para o menos preferido.

A avaliação de um dueto pressupõe a observação de dois *performers*, razão que levou a que esta observação apenas fosse efetuada depois de o participante observar o solo do bailarino e do solo da bailarina. Apesar da bailarina C ter sido escolhida como a menos preferida, a visualização do dueto em que a mesma bailarina atuou teve uma leitura bastante diferente. O dueto C, constituído pela bailarina C (menos preferida) e pelo bailarino C (que ficou escolhido como o 2º preferido) acabou por ser o dueto preferido por todos os grupos. Em contrapartida, o dueto D, constituído pelo bailarino D (menos preferido) e a bailarina D (2ª preferida) acabou por ser o dueto menos preferido por todos os grupos.

A razão pela qual a bailarina C foi considerada a menos preferida a dançar a solo, e nas preferências do dueto foi colocada como primeira preferida pode-se relacionar com o facto de as justificações depreciativas, atribuídas pelos observadores serem por estas anuladas quando comparadas com as justificações apreciativas que caracterizaram o dueto C no seu conjunto em detrimento dos restantes duetos.

A razão pela qual o bailarino D e também o dueto D (do qual este bailarino faz parte) foram considerados os menos preferidos, podem relacionar-se com o facto de que apesar da eventual qualidade da bailarina D (segunda bailarina preferida) estes dois no seu conjunto não reuniram, para os observadores, justificações apreciativas em detrimento dos restantes duetos. Indicando assim que o dueto D foi o menos preferido, sendo este composto pelo bailarino igualmente menos preferido. Isto pode significar que para os observadores existiu uma melhoria da qualidade motora por parte da junção entre o bailarino C e a bailarina C em detrimento da bailarina isoladamente, sendo que o mesmo não aconteceu na junção do bailarino D com a bailarina D.

Quanto à junção do dueto A composto pelo bailarino A e bailarina A, apesar de isoladamente terem sido considerados os preferidos pela grande maioria dos observadores, no seu conjunto, foram colocados atrás do dueto C, ocupando assim o segundo lugar como preferidos.

A concordância de cada grupo para as suas escolhas de preferido e menos preferido para o bailarino, bailarina e dueto, variou consoante o sentido apreciativo ou depreciativo que requereu a escolha. Isto significou que na escolha do preferido existiu maior incerteza na decisão da preferência dos grupos quer para o bailarino, a bailarina ou nos duetos. Em contrapartida, observou-se uma maior concordância na escolha dos

observadores relativamente aos menos preferidos. No caso específico da preferência dos bailarinos observou-se que todos os grupos foram consonantes com mais de 50% das escolhas dos observadores de cada grupo na eleição do menos preferido. Assim, é possível a leitura de que a preferência dos observadores relativamente aos menos preferidos foi mais fácil do que comparativamente aos preferidos, salientando a maior facilidade na escolha do bailarino menos preferido.

Nos resultados obtidos verificou-se que existiu coerência absoluta para a preferência dos bailarinos em dois grupos e para as bailarinas apenas por um grupo. O facto de existir coerência absoluta mais na preferência dos bailarinos levou-nos a acreditar numa das duas hipóteses: ou os quatro *performers* masculinos apresentaram diferentes graus de *performance* e isso permitiu ao participante observador ser mais claro e coerente na sua decisão, ou por outro lado, que o ato de avaliar um *performer* masculino possui características mais simples de avaliar, e dessa forma, escolher.

Foi possível observar-se que as preferências das bailarinas e dos duetos foram os únicos que obtiveram resultados sem coerência alguma. Este resultado levou-nos a colocar, também, duas hipóteses: ou os observadores são mais críticos na observação de um *performer* feminino ou, de facto, as bailarinas não apresentarem muitas diferenças performativas e, dessa forma, ser difícil a decisão sobre a preferência entre elas.

O grupo muito experiente em ballet, portanto os observadores com mais de 5 anos de contacto com ballet, demonstraram coerência relativa para as preferências dos bailarinos, bailarinas e duetos, isto é o bailarino menos preferido foi o último preferido, a bailarina preferida foi a última menos preferida e o dueto menos preferido foi o último preferido. Deste resultado, é possível compreender de que esta amostra, apesar dos anos em contacto com a dança, avaliou e preferiu de forma diferente. No grupo sem experiência em ballet foi possível observar três tipos de padrões de coerência possíveis. Esta amostra teve uma coerência absoluta na preferência dos bailarinos, nenhuma coerência na preferência das bailarinas e coerência relativa na preferência dos duetos, o que demonstra alguma falta de consistência nas preferências deste grupo, talvez devido à falta de prática motora em ballet. Se compararmos o grupo sem experiência em ballet com o grupo com muita experiência em ballet encontram-se resultados interessantes. Se por um lado é o grupo sem experiência que apresenta uma preferência absoluta, também

este apresenta nenhuma coerência para outra preferência, sendo que no grupo muito experiente em ballet, todas as preferências são relativas. Desta forma, observou-se uma maior consistência no grupo muito experiente.

Relativamente ao grupo com experiência motora em dança, exceto ballet, observou-se que o grupo com muita experiência demonstrou coerência relativa para todas as preferências, não obstante, o grupo com alguma experiência apresentou três padrões distintos nas suas preferências, coerência relativa, sem coerência e incoerência. Nesta incoerência observada observou-se que um dos duetos eleito para preferido é o mesmo eleito para o dueto menos preferido. Este resultado pode estar associado ao facto de esta amostra poder ser pouco significativa ou de estes observadores, que possuem experiências motoras de modalidades distintas, repararem em diferentes características ou estilos de acordo com a sua prática.

Ao nível do género dos observadores reparou-se que a coerência para a escolha dos bailarinos é absoluta por parte dos observadores do género feminino, e apenas relativa para os observadores do género masculino. Relativamente à escolha das bailarinas e duetos, ambos os observadores do género masculino e feminino apresentam uma coerência relativa. Assim, na avaliação de um *performer* feminino, não existiu coerência absoluta, bem como no dueto, que engloba também um *performer* feminino.

Enquanto as observadoras mulheres demonstraram uma coerência absoluta relativamente aos bailarinos, os observadores homens apresentaram uma coerência relativa relativamente aos mesmos. Isto poderá significar que a preferência por parte das mulheres ao analisarem *performers* do género oposto seja mais clara e uníssona do que homens avaliarem *performers* do mesmo género que eles.

Destes resultados pode-se pressupor que os *performers* masculinos apresentaram diferentes graus de *performance* e isso permitiu ao participante observador ser mais claro e coerente na sua decisão, ao passo que nas *performers* femininas a qualidade de *performance* estava mais similar e portanto tornou mais difícil ao observador ser claro e coerente na sua decisão. Outra justificação possível será eventualmente que é mais difícil, independentemente do género do observador, avaliar *performers* femininos do que masculinos.

4.5. Análise da justificação das preferências dos observadores

Este subcapítulo pretende reunir e analisar os resultados das justificações que os observadores elegeram para caracterizar tanto o bailarino, a bailarina e o dueto preferido, como também para o menos preferido. Neste, serão apresentadas as duas ou três justificações mais escolhidas para caracterizar a escolha, todavia, serão apresentados mais justificações em caso de diferentes termos terem a mesma percentagem de escolha para o primeiro ou segundo termo. Para a visualização detalhada das escolhas das justificações ver as tabelas 30-53 (pp.91-102).

4.5.1. Justificação apreciativa dos observadores

Na tabela 28, apresenta-se uma súmula das justificações apreciativas mais escolhidas pelos diferentes grupos de observadores, para o bailarino preferido, para a bailarina preferida e para o dueto preferido. Observou-se, que todos os grupos estratificados da nossa amostra escolheram o termo *fluidez de movimento* como justificação apreciativa para a escolha do bailarino e bailarina preferidos. A *técnica* é o segundo termo mais utilizado pela maioria dos grupos para justificar a escolha do bailarino e bailarina preferidos, no entanto, os grupos com alguma experiência motora em dança e o grupo com alguma experiência motora em ballet utilizam o termo *expressão* como um fator importante para a sua preferência. Relativamente às justificações para a bailarina preferida, observou-se que para além dos termos *fluidez de movimento* e *técnica* terem sido muito escolhidos, o termo *empatia* e *expressão* também tiveram predominância como justificação de cinco grupos. Relativamente ao dueto preferido, o termo *empatia* foi utilizado por todos os grupos para justificar a sua escolha. A justificação da escolha também recaiu sobre o termo *fluidez de movimento*, à exceção dos observadores com alguma e com muita experiência motora em ballet que escolhem o termo *expressão* como justificação. O termo *técnica* também foi alvo seleção por cinco dos grupos.

Tabela 28: Justificações da preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino preferido, bailarina preferida e para o dueto preferido

				Experiência motora em dança			Experiência motora em ballet			Experiência motora em dança exclusive ballet	
Preferido	T	Fem	Mas	Sem	C/ alguma	C/ muita	Sem	C/ alguma	C/ muita	C/ alguma	C/ muita
Bailarino	Flu 35%	Flu 37,4%	Flu 28,3%	Flu 33,8%	Flu 33,8%	Flu 29,7%	Flu 36,8%	Flu 35,5%	Flu 27,8%	Flu 54,2%	Flu 31%
	Tec 30,5%	Tec 27,9%	Tec 37,7%	Tec 33,8%	Tec Exp 33,8%	Tec 33,8%	Te 31,6%	Exp 32,3%	Tec 36,1%	Tec 20,8%	Tec 34,5%
Bailarina	Flu 38,5%	Flu 42,2%	Flu 28,3%	Flu 41,2%	Flu 32,6%	Flu 39,2%	Flu 40,6%	Flu 29%	Flu 38,9%	Flu 37,5%	Flu 41,4%
	Tec 18,5%	Tec Exp 16,3%	Tec 24,5%	Tec 23,8%	Exp 26,1%	Tec 17,6%	Tec 20,3%	Exp 22,6%	Emp 19,4%	Exp 29,2%	Tec 20,7%
			Emp 18,9%	Emp 12,5%		Emp 14,9%	Exp 15,8%	Emp 19,4%			
Duetto	Emp 38,5%	Emp 39,5%	Emp 35,8%	Emp 27,5%	Emp 34,8%	Emp 52,7%	Emp 32,3%	Emp 41,9%	Emp 58,3%	Emp 29,2%	Emp 48,3%
	Flu 22,5%	Flu 23,8%	Flu 18,9%	Flu 28,8%	Flu 23,8%	Flu 14,9%	Flu 28,6%	Exp 19,4%	Tec Exp 13,9%	Flu 37,5%	Flu 20,7%
	Tec 17,5%	Tec 15,6%	Tec 22,6%				Tec 18,8%				

Legenda: Emp- Empatia; Est- Estética; Exp- Expressão; Flu- Fluidez de movimento; Sim- Simpatia, Tec- Técnica; T- todos; Fem.- observadores do gênero feminino; Mas.- observadores do gênero masculino; Sem – sem experiência; C/ alguma- com alguma experiência; C/ muita- com muita experiência.

4.5.2. Justificações depreciativas dos observadores

Na tabela 29, apresenta-se uma súmula das justificações depreciativas mais votadas pelos diferentes grupos de observadores, para o bailarino menos preferido, para a bailarina menos preferida e para o dueto menos preferido. Constatou-se que todos os grupos estratificados da nossa amostra escolheram a *técnica* como justificação para a escolha do bailarino menos preferido, isto é, a falta de *técnica* é o que os leva a escolher determinado bailarino como o menos preferido. A *fluidez de movimento* é também escolhida pela maioria dos grupos como uma justificação da escolha. *Expressão* foi a justificação dada pelos observadores do gênero masculino e pelo grupo de observadores

sem experiência motora em dança. Relativamente à bailarina menos preferida, todos os grupos de observadores justificaram que foi a falta de *fluidez de movimento* da bailarina que fez com que a escolha da mesma recaísse sobre a menos preferida. A falta de *estética* é a segunda justificação mais votada pela maioria dos grupos. A *técnica*, a *empatia* foram também termos utilizados para justificar a escolha da bailarina menos preferida. Por sua vez, a falta de *expressão* da bailarina é também justificada pelo grupo do género feminino e com alguma experiência motora em dança exceto ballet. Relativamente ao dueto, a falta de *empatia* e *fluidez de movimento* são as justificações mais utilizadas pela maioria dos grupos. A falta de *técnica* e *expressão* são as justificações depreciativas de alguns dos grupos de observadores.

Tabela 29: Justificações da preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino menos preferido, bailarina menos preferida e para o dueto menos preferido

				Experiência motora em dança			Experiência motora em ballet			Experiência motora em dança exclusive ballet	
Menos preferido	T	Fem	Mas	Sem	C/ alguma	C/ muita	Sem	C/ alguma	C/ muita	C/ alguma	C/ muita
Bailarino	Tec 45,5%	Tec 45,6%	Tec 45,3%	Tec 48,8%	Tec 37%	Tec 47,3%	Tec 46,6%	Tec 32,3%	Tec 52,8%	Tec 41,7%	Tec 44,8%
	Flu 19,5%	Flu 21,8%	Exp 20,8%	Exp 20%	Flu 23,9%	Flu 23%	Flu 18%	Flu 22,6%	Flu 22,2%	Flu 29,2%	Flu 20,7%
Bailarina	Flu 27,5%	Flu 21,8%	Flu 43,4%	Flu 27,5%	Flu 21,7%	Flu 31,1%	Flu 30,1%	Est 29%	Flu 22,2%	Flu 20,8%	Flu 44,8%
	Est 24,5%	Est 27,9%	Tec 24,5%	Est 23,8%	Est 28,3%	Est 23%	Est 22,6%	Emp Flu 22,6%	Est 27,8%	Est Exp 25%	Est 17,2%
	Tec 18%	Exp 17%		Tec 21,2%		Emp 18,9%	Tec 18,8%		Emp 19,4%		
Dueto	Emp 23,5%	Emp 25,9%	Tec Exp 18,9%	Tec Exp 21,2%	Emp 32,6%	Emp 36,5%	Emp Exp 18%	Emp 29%	Emp 38,9%	Emp 37,5%	Emp 34,5%
	Flu 24%	Flu 23,1%	Flu 26,4%	Flu 25%	Flu 21,7%	Flu 24,3%	Flu 23,3%	Flu 35,5%	Flu 16,7%	Exp 20,8	Flu 27,6%
	Tec 19,5%	Tec 19,7%			Tec 17,4%	Tec 18,9%	Tec 20,3%		Tec 22,2%	Tec 16,7%	Tec 20,7%

Legenda: Emp- Empatia; Est- Estética; Exp- Expressão; Flu- Fluidez de movimento; Sim- Simpatia, Tec- Técnica; T- todos; Fem.- observadores do género feminino; Mas.- observadores do género masculino; Sem – sem experiência; C/ alguma- com alguma experiência; C/ muita- com muita experiência.

4.5.3. Discussão das justificações

Nos resultados obtidos tornou-se claro que os termos mais utilizados quer para o preferido quer para o menos preferido tanto nos bailarinos, como nas bailarinas e nos duetos, foram a *fluidez de movimento* e a *técnica*. Não obstante, para o caso específico da bailarina menos preferida, o fator *estética* foi fortemente referenciado para a justificação dessa escolha. No caso dos duetos, tanto para justificar o dueto preferido bem como o menos preferido o termo *empatia* foi utilizado por todos os grupos. Foi interessante reparar que o termo *estética* apenas teve peso sobre a justificação depreciativa da bailarina C. Ao passo que na grande maioria das justificações, a *técnica* e a *fluidez de movimento* foram os grandes fatores de agrado ou desagrado, isto levou-nos a concluir que para a bailarina C o fator *estética* ganhou outra importância que nas restantes bailarinas não se verificou.

Relativamente aos duetos, as justificações dadas por todos os observadores recaíram sobre o termo *empatia*. A razão pela qual a *empatia* pôde ter sido apenas associada aos duetos prendeu-se com a visão do observador se centrar na conexão entre o par e na relação criada entre ambos através dos seus movimentos. Quando esta relação pareceu visível ao observador, este enfatizou-a. Quando o observador não pareceu ver esta relação, a empatia foi justificada como um fator em falta para a harmonia do movimento do par.

A linguagem com que os observadores justificaram as suas escolhas revelou dados interessantes. Foi possível observar que os observadores sem experiência em dança justificaram as suas escolhas com um vocabulário pouco técnico e rigoroso, sendo de grosso modo um vocabulário corrente. Apesar da maioria deste grupo refletir sobre os mesmos momentos, situações ou características, a forma como o explanaram foi de forma vulgar e pouco explícita. Ao contrário destes, os observadores do grupo com experiência em dança justificaram a sua escolha com termos e expressões próprias da modalidade na qual têm mais experiência. Não obstante, verificou-se que, de facto, o grupo com experiência em ballet explanou de forma mais específica, rigorosa e técnica as razões da sua escolha. No entanto, todos os grupos acabaram por, em geral, incidirem sobre os mesmos termos para justificar as suas escolhas.

5. Conclusões e Recomendações

5.1. Conclusões

Apesar das diferenças entre os observadores relativamente às suas experiências motoras, pode-se concluir que estes escolheram maioritariamente para os seus preferidos e menos preferidos os mesmos *performers*. Desta forma, a experiência motora não foi um fator que influenciou uma divergência de preferência. As percentagens de cada grupo de observadores, referente às suas escolhas para os preferidos foram visíveis de forma maioritária a predominância da escolha dos mesmos *performers* e com percentagens de grupo muito semelhantes. Não obstante, quando comparadas as percentagens para os *performers* menos preferidos em oposição aos preferidos, foi claramente observado uma maior consistência para as eleições dos menos preferidos do que a dos preferidos. Podemos desta forma concluir que existe uma maior facilidade consensual para eleger os menos preferidos ou que, neste caso concreto, existiu uma maior facilidade em distinguir os menos preferidos dos restantes, situação que não foi tão intensamente visível na eleição dos preferidos.

Relativamente à coerência dos diferentes grupos de observadores foi possível observar que maioritariamente na escolha dos *performers* masculinos existiu coerência absoluta, isto é, uma correspondência hierárquica direta do primeiro para o último lugar, quer analisando os preferidos quer os menos preferidos. Isto poderá significar que os *performers* masculinos são mais fáceis de distinguir no sentido geral, ou então foram, neste caso concreto, *performers* com maior diferença de qualidade. Por outro lado, quando comparada a coerência interna do grupo de observadores sem experiência em ballet com a coerência interna do grupo de observadores com muita experiência em ballet, podemos concluir que a coerência destes está dividida de forma distinta. Isto é, enquanto as preferências do grupo de observadores sem experiência motora em ballet resulta em coerências distintas (Bailarinos – absoluta, Bailarinas – sem coerência e Duetos – relativa), as preferências dos observadores com muita experiência em ballet resultaram todas em coerências relativas. Podendo concluir que os observadores com muita experiência motora em ballet são mais consensuais, apesar de não haver uma coerência absoluta para nenhuma das situações. Conclui-se analisando as percentagens das preferências dos diferentes grupos de observadores que

existe uma notória objetividade entre os grupos. No entanto, quando analisada a coerência interna de cada grupo de observadores concluímos que há sim uma objetividade por parte do grupo de observadores com muita experiência motora em ballet, pois estes são mais constantes e consensuais na ordem das suas preferências, contrastando com o grupo sem experiência motora em ballet, que demonstra maioritariamente inconsistência relativamente aos tipos de coerência possíveis.

As justificações dadas por todos os observadores desta amostra coincidiram maioritariamente. A importância da justificação da escolha dos observadores recaiu no sentido de dar relevância à teoria *reason-based analysis* de Shafir et al. (1993) e que dessa forma permitiu identificar os argumentos das preferências de cada observador. Salienta-se no entanto a forma como os diferentes observadores se expressaram na comunicação das suas justificações. Os observadores com muita experiência motora em ballet utilizaram um vocabulário técnico e os observadores sem experiência motora em qualquer tipo de dança utilizaram um vocabulário corrente. Relativamente aos termos selecionados para justificar as suas escolhas, os observadores identificaram maioritariamente a técnica e a fluidez de movimento para a preferência apreciativa e depreciativa do bailarino e bailarina. A estes dois termos, junta-se o termo empatia para a preferência apreciativa e depreciativa dos duetos. Não obstante, é de realçar que o termo estética apresentou grande importância na justificação depreciativa da bailarina. Desta forma podemos concluir que apesar dos termos técnica, fluidez de movimento e empatia serem os mais procurados como justificação, quando o sentido estético de um bailarino é colocado em causa por um observador, então esta estética passa a ser um fator de elevada importância.

A hipótese da *empatia* é colocada como processo condutor para que os observadores pudessem construir a sua preferência. Desta forma, a relação empática criada entre observador e observado possui duas gêneses distintas, que podem ocorrer separadamente ou em simultâneo. Uma forma de gênese involuntária e outra de gênese voluntária. A primeira é referente ao mimetismo motor e a segunda é referente à tomada de perspetiva. Estas duas tipologias de relações empáticas são as que permitem estabelecer uma relação entre observador e observado para que os primeiros possam construir a sua preferência. Esta preferência pode ser construída segundo duas formas

distintas que, de igual forma, podem acontecer em simultâneo ou separadamente. A primeira é a *preference as memory* e a segunda é a *reason-based analysis*.

Quando analisadas as diferentes tipologias de construção de preferência, presentes neste estudo, juntamente com as diferentes tipologias de relações empáticas que a permitem, podemos concluir que enquanto processo voluntário de tomada de decisão por parte dos observadores, estas apoiam-se maioritariamente de forma consciente ou inconsciente na memória motora dos observadores. Desta forma, podemos concluir que apesar das diferentes experiências motoras em dança, a maioria dos observadores acabaram por recorrer à sua memória motora para eleger os seus preferidos. Esta memória, apesar de ser constituída por diferentes memórias com origens diversas, umas cinestésicas e outras visuais, variando assim a experiência motora dos observadores, permitem eleger os mesmos preferidos e os mesmos menos preferidos. A experiência motora não é condicionante para uma divergência de preferência nesta amostra, mas que talvez o fato de toda a amostra ser culturalmente familiarizada, de uma forma ou de outra, com o ballet poderá ter influenciado os resultados desta investigação. Isto significa que, o fato de o ballet ter um conjunto de regras e modelos, ao nível da técnica, da fluidez de movimento e da estética, permitiu que toda a amostra tivesse conhecimento sobre o que é o ballet e já o tivesse mentalmente categorizado.

A importância das vivências sociais pode ser um fator de influência tanto para uma pessoa com experiência motora em dança, bem como para uma pessoa sem experiência motora em dança. Neste estudo, é possível acreditar que alguns dos participantes sem experiência motora em ballet poderão ter sido induzidos a tomar a sua decisão derivado das influências sociais que atuam como “shortcuts to making choices consistent with one’s values and interests” (Dietz & Stern, 1995, p. 270). Neste caso concreto, por se tratar de ballet, esse conjunto de regras poderá ter sido lido de forma mais implícita por parte de observadores sem experiência motora em ballet e que permitiu coincidir as suas preferências juntamente com as preferências dos restantes observadores com experiência motora em ballet.

Por último, seria interessante interrogarmo-nos se porventura este questionário fosse realizado a uma amostra que não possuísse qualquer tipo de memória associada ao ballet, as suas preferências iriam ser semelhantes às desta investigação. Assim

sendo, parece-nos importante terminar esta conclusão referindo que existe uma diferença entre memória e experiência motora em dança, pois a segunda incorpora a primeira, mas esta poderá não ter qualquer tipo de referência da segunda. Portanto, concluímos que o grande responsável pela escolha das preferências, bem como pelos processos de construção de preferência e relações empáticas criadas são resultantes da memória dos observadores. Assim, a semelhança dos resultados das preferências e das respetivas justificações é resultante desse fator.

Damásio (2010) escreveu o seguinte:

O cérebro cria registos de entidades – da sua aparência e da forma como soam e agem – e guarda para posterior recordação. O mesmo se passa com os acontecimentos. É habitual considerar o cérebro como um meio de registo passivo, [...], no qual as características de um objecto podem ser mapeadas fielmente à medida que são analisadas por detectores sensoriais (p. 170).

5.2. Limitações do estudo e recomendações para futuras investigações

A presente investigação apresenta algumas limitações a nível da disponibilidade e recrutamento da amostra para a observação do vídeo e realização do questionário/entrevista. A dificuldade de encontrar artigos e revisão de literatura que relacionasse a preferência e a *empatia* à dança também foi um fator que dificultou a pesquisa teórica, no entanto promoveu um novo desafio de um pensamento influenciado por outras áreas de conhecimento para uma possível relação com o tema em questão.

É ainda de referir que, caso tivesse sido possível, para uma melhor compreensão dos resultados apresentados, poder-se-ia ter repetido o mesmo inquérito à mesma amostra. Procurando assim entender se as preferências e respetivas justificações se mantinham ou se pelo contrário se alteravam e culminavam em novo conhecimento.

A partir das conclusões deste estudo, podemos de igual forma recomendar a elaboração de dois estudos distintos. O primeiro diz respeito ao mesmo objeto de estudo, o ballet, mas procurando uma amostra distinta desta que não tenha qualquer tipo de memória associada ao ballet e que pertença a diferentes culturas. O segundo, referente a um objeto de estudo diferente do ballet, ou seja, um estudo baseado num movimento dançado com menos regras, menos convencional e menos estilizado. Ambos os estudos procuram confrontar resultados, não a partir da experiência motora dos observadores em dança - pois concluímos que esta não influencia diferentes preferências - mas sim segundo a memória dos observadores, confrontando observadores com memórias sobre o observado em oposição a observadores sem memória sobre o observado.

Referências Bibliográficas

Bettman, J., Luce, M., & Payne, J. (2006) Constructive Consumer Choice Processes. In Lichtenstein, S. & Slovic, P. (Eds), *The construction of preference*. (pp.323-341). United States of America: Cambridge University Press

Bierhoff, H. (2002). *Prosocial Behavior*. New York: Psychology Press

Bläsing, B.; Puttke, M. & Schack, T. (Eds.) (2010). *The Neurocognition of Dance: mind, movement and motor skills* United States of America: Psychology Press

Bläsing, B., Calvo-Merino, B., Cross, E., Jola, C., Honish, J. & Stevens, C. (2012). Neurocognitive control in dance perception and performance. *Acta Psychol.* 139, 300-308. doi: 10.1016/j.actpsy.2011.12.005

Brown, S., Martinez, M., & Parsons, L. (2006) The neural basis of human dance. *Cerebral Cortex* 16, 1157-1167. doi: 10.1093/cercor/bhj057

Calvo-Merino, B. (2010). Neural mechanisms for seeing dance. In Bläsing, B.; Puttke, M. & Schack, T. (Eds.), *The Neurocognition of Dance: mind, movement and motor skills* (pp.153-176). United States of America: Psychology Press

Calvo-Merino, B., Glaser, D., Grêzes, J., Passingham, R., & Haggard, P. (2005). Action Observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers. *Cerebral Cortex*, 15 (8), 1243-1249

Calvo-Merino, B., Glaser, D., Grêzes, J., Passingham, R., & Haggard, P. (2006). Seeig or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation. *Curr. Biol.* 16, 1905-1910

Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D. & Haggard, P. (2008). Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. *Conscious. Cogn.* 17, 911-922

Calvo-Merino, B., Urgesi, C. Orgs, G., Aglioti, S. & Haggard, P. (2010). Extrastriate body are underlies aesthetic evaluation of body stimuli. *Exp. Brain Res.* 204, 447-456

Clark, A. (2007). *Empathy in Counseling And Psychotherapy: Perspectives And Practices*. United States of America: Lawrence Erlbaum Associates

Cross, E., Hamilton, A. & Grafton, S. (2006). Building a motor simulation de novo: observation of dance by dancers. *Neuroimage* 31, 1257-1267

Cross, E., Kirsch, L., Ticini, L. & Bosbach, S. (2011). The impact of aethetic evaluation nd physical ability on dance perception. *Frontiers in human neuroscience*, 5, 1-10. doi: 10.3389/fnhum.2011.00102

Cross, E., Kraemer, D., Hamilton, A, Kellley, W. & Grafton, S. (2009). Sensitivity of the action observation network to physical and observational learing. *Cerb. Cortex* 19, 315-326

Cross, E., Stadler, W., Parkinson, J., Schutz-Bosbach, S. & Prinz, W. (2013). The influence of visual action sequences. *Hum. Brain Mapp.* 34, 467-486. doi:10.1002/hbm.21450

Cross, E. & Ticini, L. (2012). Neuroaesthetics and beyond: new horizons in applying the science of the brain to the art of dance. *Phenomenol. Cogn. Sci.* 11, 5-16. doi:10.1007/s11097-010-9190-y

Damásio, A. (2010). *O livro da consciência: A construção do cérebro consciente*. (Trad. L. Santos). Lisboa: Círculo de Leitores

Dietz, T., & Stern, P. (1995) Toward a Theory of choice: Socially Embedded Preference Construction. *The Journal of Socio-Economics*, 24, 261-279. Retirado de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/1053535795900225>

Dolan, R., & Sharot, T. (Eds.) (2012). *Neuroscience of preference and choice*. United States of America: Academic Press

Eisenberg, N., & Strayer, J. (1987). *Empathy and its development*. Cambridge: Cambridge University Press

Foster, S. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge

Grether, D., & Plott, C. (2006). Economic theory of choice and the preference reversal phenomenon. In Lichtenstein, S. & Slovic, P. (Eds), *The construction of preference*. (pp.77-93). United States of America: Cambridge University Press

Hoffman, M. (2000). *Empathy and Moral Development. Implications for caring and Justice*. Cambridge: Cambridge University Press

Hojat, M. (2007). *Empathy in patient Care*. United States of America: Springer

Jansen, S., Coolen, H., & Goetgeluk, R. (Eds) (2011). *The Measurement and Analysis of Housing Preference and Choice*. New York: Spring

Kirsch, L., Drommelschmidt, K. & Cross, E. (2013). The impact of sensorimotor experience on affective evaluation of dance. *Frontiers in human neuroscience*, 7, 1-10. doi:10.3389/fnhum.2013.00521

Lichtenstein, S., & Slovic, P. (2006). *The construction of preference*. United States of America: Cambridge University Press

Mahayana, I., Banissy, M., Chen, C., Walsh, V., Juan, C. & Muggleton, G. (2014). Motor empathy is a consequence of misattribution of sensory information in observers. *Frontiers in human neuroscience*, 8, 1-7. doi:10.3389/fnhum.2014.00047

Mandel, N., & Johnson, E. (2006). When web pages influence choice: Effects of visual primes on experts and novices. In Lichtenstein, S. & Slovic, P. (Eds), *The*

construction of preference. (pp.282-299). United States of America: Cambridge University Press

Montag, C., Gallinat, J., & Heinz, A. (2008). Theodor Lipps and the Concept of Empathy: 1851–1914. *The American Journal of Psychiatry*: 165, 1261. Doi: 10.1176/07081283

Morrell, M. (2010). *Empathy and Democracy. Feeling, Thinking and Deliberation.* United States of America: The Pennsylvania State University Press

Shafir, E, Simonson, I., & Tversky, A. (1993) Reason-based choice. *Cognition*, 49: 11-36. Doi: 0010-0277/93/506.00

Simon, A. (1957). *Administrative Behavior: A Study of Decision-Making Processes in Administrative Organization.* (2nd ed.). New York: Free Press

Slovic, P., Finucane, M., Peters, E., & Macgregor, D. (2006). In Lichtenstein, S. & Slovic, P. (Eds), *The construction of preference.* (pp.434-453). United States of America: Cambridge University Press

Smith, A., & Haakonssen, K. (Ed.) (2002). *The theory of moral sentiments.* Cambridge: Cambridge University Press

Stets, J., & Turner, J. (2007). *Handbook of the sociology of emotions.* United States of America: Springer

Titchener, E. (1909). *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*. New York: The Macmillan Company

Weber, E., & Johnson, E. (2006). Constructing preferences from memory. In Lichtenstein, S. & Slovic, P. (Eds.), *The construction of preference*, (pp. 397-410). United States of America: Cambridge University Press

Wispé, L. (1991). *The psychology of sympathy*. New York: Plenum Press

Xarez, L. (2011). Dances of Cape Verde: Tempo, preferences, and entrainment. *International Symposium on Performance Science*, 209-214

Xarez, L. (2012). *Treino em Dança: questões pouco frequentes*. Cruz Quebrada: Edições FMH.

Apêndices

Apêndice 1

INQUÉRITO / ENTREVISTA ESPONTÂNEA

Nº Participante _____
 DVD Nº _____
 Data _____

Data Nascimento:	Idade:	Género:
Contacto telefónico:		
Contacto eletrónico:		

Experiência em ballet	Sim		Não	
Frequência	Nº anos:			
	Horas por semana:			

Experiência noutro tipo de dança	Sim		Não		Se sim, qual?
Frequência	Nº anos:				
	Horas por semana:				

Ver bailados ao vivo	Sim		Não	
Frequência	Nº vezes por semana:			
	Nº vezes por mês:			
	Nº vezes por ano:			

Ver outro tipo de dança ao vivo	Sim		Não	
Frequência	Nº vezes por semana:			
	Nº vezes por mês:			
	Nº vezes por ano:			

Ver bailados através dos media	Sim		Não			
Se sim, quais:	TV		DVD		Internet	
Frequência	Nº vezes por semana:					
	Nº vezes por mês:					
	Nº vezes por ano:					

Ver outro tipo de dança através dos media	Sim		Não			
Se sim, que tipo de dança?						
Se sim, quais:	TV		DVD		Internet	
Frequência	Nº vezes por semana:					
	Nº vezes por mês:					
	Nº vezes por ano:					

PREFERÊNCIA

Solo <u>Bailarino</u>	<u>Justificação da escolha:</u>						
<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td></tr></table>					<table border="1"><tr><td>1ª -</td></tr><tr><td>4ª -</td></tr></table>	1ª -	4ª -
1ª -							
4ª -							

Solo <u>Bailarina</u>	<u>Justificação da escolha:</u>						
<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td></tr></table>					<table border="1"><tr><td>1ª -</td></tr><tr><td>4ª -</td></tr></table>	1ª -	4ª -
1ª -							
4ª -							

<u>Dueto</u>	<u>Justificação da escolha:</u>						
<table border="1"><tr><td></td><td></td><td></td><td></td></tr></table>					<table border="1"><tr><td>1ª -</td></tr><tr><td>4ª -</td></tr></table>	1ª -	4ª -
1ª -							
4ª -							

	Bailarino	Bailarina	Dueto
1ª escolha Apreciativa	Técnica <input type="checkbox"/> Expressão <input type="checkbox"/> Fluidez Movimento <input type="checkbox"/> Empatia <input type="checkbox"/> Simpatia <input type="checkbox"/> Estética <input type="checkbox"/> _____ _____	Técnica <input type="checkbox"/> Expressão <input type="checkbox"/> Fluidez Movimento <input type="checkbox"/> Empatia <input type="checkbox"/> Simpatia <input type="checkbox"/> Estética <input type="checkbox"/> _____ _____	Técnica <input type="checkbox"/> Expressão <input type="checkbox"/> Fluidez Movimento <input type="checkbox"/> Empatia <input type="checkbox"/> Simpatia <input type="checkbox"/> Estética <input type="checkbox"/> _____ _____
4ª escolha Depreciativa	Técnica <input type="checkbox"/> Expressão <input type="checkbox"/> Fluidez Movimento <input type="checkbox"/> Empatia <input type="checkbox"/> Simpatia <input type="checkbox"/> Estética <input type="checkbox"/> _____ _____	Técnica <input type="checkbox"/> Expressão <input type="checkbox"/> Fluidez Movimento <input type="checkbox"/> Empatia <input type="checkbox"/> Simpatia <input type="checkbox"/> Estética <input type="checkbox"/> _____ _____	Técnica <input type="checkbox"/> Expressão <input type="checkbox"/> Fluidez Movimento <input type="checkbox"/> Empatia <input type="checkbox"/> Simpatia <input type="checkbox"/> Estética <input type="checkbox"/> _____ _____

Apêndice 2

Tabela 5: Relação entre gêneros dos observadores e as experiências motoras em dança

		Experiência em outros tipos de Dança											
		Nenhum	Ballet	Contem.	D.Salão	D.Ventre	HipHop	Jazz	Moderno	Pole D.	Ritmica	Salsa	Zumba
F	Count	50	13	20	29	4	15	5	2	1	2	1	1
	%	34%	8,9%	13,6%	19,7%	2,1%	10,2%	3,4%	1,4%	0,7%	1,4%	0,7%	0,7%
	%	62,5%	100,0%	80%	69%	100%	83,3%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
M	Count	30	0	5	13	0	3	0	0	0	0	0	0
	%	56,6%	0%	9,4%	24,5%	0%	5,7%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
	%	37,5%	0%	20%	31%	0%	16,7%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
Total	Count	80	13	25	42	4	18	5	2	1	2	1	1
	%	40%	6,5%	12,5%	21%	2%	9%	2,5%	1%	0,5%	1%	0,5%	0,5%
	%	100,%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Tabela 5 cont.: Relação entre géneros dos observadores e experiência motora em dança

		Experiência em outros tipos de Dança					TOTAL
		Afri	D.Trad	Flamen	Folc	Tango A	
F	Count	0	1	1	2	1	147
	%	0%	0,7%	0,7%	0,7%	0,7%	100%
	%	0%	100%	100%	100%	100%	73,5%
M	Count	1	0	0	1	0	53
	%	1,9%	0%	0%	1,9%	0%	100%
	%	100%	0%	0%	100%	0%	26,5%
Total	Count	1	1	1	2	1	200
	%	0,5%	0,5%	0,5	1%	0,5%	100%
	%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Tabela 10: Ordem das preferências de todos os observadores. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	4
B	2	3
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	4
B	4	2
C	3	1
D	2	4

F

	1º	4º
A	2	4
B	3	2
C	1	3
D	4	1

2

Tabela 11: Ordem das preferências dos observadores do género feminino. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	4
B	2	3
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	4
B	4	2
C	3	1
D	2	3

F

	1º	4º
A	2	4
B	3	2
C	1	3
D	4	1

2

Tabela 12: Ordem das preferências dos observadores do género masculino. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	4
B	2	2
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	3
B	3	2
C	4	1
D	1	4

F

	1º	4º
A	2	4
B	3	2
C	1	4
D	4	1

2

Tabela 13: Ordem das preferências dos observadores sem experiência motora em dança. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	4
B	2	3
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	3
B	3	2
C	4	1
D	2	3

F

	1º	4º
A	2	3
B	3	2
C	1	4
D	4	1

2

Tabela 14: Ordem das preferências dos observadores com alguma experiência motora em dança. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	4
B	2	3
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	4
B	4	2
C	3	1
D	2	3

F

	1º	4º
A	2	4
B	4	2
C	1	2
D	4	1

2

Tabela 15: Ordem das preferências dos observadores com muita experiência motora em dança. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	3
B	2	4
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	4
B	4	2
C	3	1
D	2	4

F

	1º	4º
A	2	4
B	3	2
C	1	3
D	4	1

2

Tabela 16: Ordem das preferências dos observadores sem experiência motora em ballet. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	4
B	2	3
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	3
B	4	2
C	3	1
D	2	4

F

	1º	4º
A	2	4
B	3	2
C	1	3
D	4	1

2

Tabela 17: Ordem das preferências dos observadores com alguma experiência motora em ballet. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	4
B	2	3
C	2	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	4
B	4	2
C	3	1
D	2	3

F

	1º	4º
A	2	3
B	4	2
C	1	4
D	3	1

2

Tabela 18: Ordem das preferências dos observadores com muita experiência motora em ballet. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	2
B	3	4
C	2	3
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	4
B	4	2
C	4	1
D	2	3

F

	1º	4º
A	2	4
B	3	2
C	1	3
D	4	1

2

Tabela 19: Ordem das preferências dos observadores com alguma experiência motora em dança, exceto ballet. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	2	4
B	1	4
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	1	3
B	4	2
C	3	1
D	2	4

F

	1º	4º
A	2	4
B	3	3
C	1	1
D	4	1

2

Tabela 20: Ordem das preferências dos observadores com muita experiência motora em dança, exceto ballet. À esquerda, relativamente aos bailarinos. No centro, relativamente às bailarinas. À direita, relativamente aos duetos

	1º	4º
A	1	4
B	2	4
C	3	2
D	4	1

M

	1º	4º
A	3	2
B	4	2
C	2	1
D	1	4

F

	1º	4º
A	2	4
B	2	2
C	1	3
D	4	1

2

Tabela 24: Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino preferido, bailarina preferida e para o dueto preferido

% do 1º lugar		TOTAL	Gênero		Experiência Ballet			Experiência Dança			Experiência Dança sem Ballet	
			F	M	Sem	Alguma	Muita	Sem	Com alguma	Com muita	Alguma	Muita
M	A	45%	44,9%	45,3%	42,9%	58,1%	41,7%	41,2%	47,8%	47,3%	41,7%	48,3%
	B	29%	28,6%	30,2%	31,6%	19,4%	27,8%	28,8%	32,6%	27%	45,8%	27,6%
	C	24%	24,5%	22,6%	23,3%	19,4%	30,6%	27,5%	15,2%	25,7%	8,3%	24,1%
	D	2%	2%	1,9%	2,3%	3,2%	0%	2,5%	4,3%	0%	4,2%	0%
F	A	38%	40,1%	32,1%	36,8%	32,3%	47,2%	41,2%	39,1%	33,8%	37,5%	24,1%
	B	15,5%	15%	17%	15%	16,1%	16,7%	17,5%	8,7%	17,6%	8,3%	13,8%
	C	19,5%	19,7%	18,9%	19,5%	22,6%	16,7%	16,2%	23,9%	20,3%	20,8%	27,6%
	D	27%	25,2%	32,1%	28,6%	29%	19,4%	25%	28,3%	28,4%	33,3%	34,5%
2	A	26%	22,4%	35,8%	26,3%	19,4%	30,6%	26,2%	21,7%	28,4%	29,2%	24,1%
	B	18%	17,7%	18,9%	18,8%	12,9%	19,4%	17,5%	13%	21,6%	16,7%	24,1%
	C	49%	51,7%	41,5%	48,9%	51,6%	47,2%	50%	52,2%	45,9%	45,8%	48,3%
	D	7%	8,2%	3,8%	6%	16,1%	2,8%	6,2%	13%	4,1%	8,3%	3,4%

Tabela 26: Preferência de todos os grupos estratificados para o bailarino menos preferido, bailarina menos preferida e para o dueto menos preferido

% do 4º lugar		TOTAL	Gênero		Experiência Ballet			Experiência Dança			Experiência Dança sem Ballet	
			F	M	Sem	Alguma	Muita	Sem	Com alguma	Com muita	Alguma	Muita
M	A	6%	6,8%	3,8%	6,8%	0%	8,3%	7,5%	4,3%	5,4%	8,3%	3,4%
	B	8,5%	8,2%	9,4%	9,8%	9,7%	2,8%	12,5%	8,7%	4,1%	8,3%	3,4%
	C	15%	17%	9,4%	15%	25,8%	5,6%	15%	23,9%	9,5%	20,8%	10,3%
	D	70,5%	68%	77,4%	68,4%	64,5%	83,3%	65%	63%	81,1%	62,5%	82,8%
F	A	16,5%	12,9%	26,4%	19,5%	12,9%	8,3%	18,8%	15,2%	14,9%	20,8%	20,7%
	B	24,5%	23,8%	26,4%	25,6%	22,6%	22,2%	27,5%	23,9%	21,6%	25%	20,7%
	C	42,5%	45,6%	34%	39,1%	45,2%	52,8%	38,8%	39,1%	48,6%	37,5%	41,4%
	D	16,5%	17,7%	13,2%	15,8%	19,4%	16,7%	15%	21,7%	14,9%	16,7%	17,2
2	A	13%	12,2%	15,1%	12,8%	19,4%	8,3%	17,5%	15,2%	6,8%	8,3%	3,4%
	B	21,5%	22,4%	18,9%	19,5%	29%	22,2%	21,2%	23,9%	20,3%	16,7%	17,2%
	C	18%	19%	15,1%	18,8%	12,9%	19,4%	16,2%	23,9%	16,2%	37,5%	10,3%
	D	47,5%	46,3%	50,9%	48,9%	38,7%	50%	45%	37%	56,8%	37,5%	69%

Tabela 30: Justificação apreciativa do bailarino preferido segundo todos os observadores, observadores do género feminino e observadores do género masculino

			Justificação Apreciativa do Bailarino						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Género	F	Count	10	6	25	55	10	41	147
		%	6,8%	4,1%	17,0%	37,4%	6,8%	27,9%	100,0%
	M	Count	5	7	6	15	0	20	53
		%	9,4%	13,2%	11,3%	28,3%	0,0%	37,7%	100,0%
Total	Count	15	13	31	70	10	61	200	
	%	7,5%	6,5%	15,5%	35,0%	5,0%	30,5%	100,0%	

Tabela 31: Justificação depreciativa do bailarino menos preferido segundo todos os observadores, observadores do género feminino e observadores do género masculino

			Justificação Depreciativa do Bailarino						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Género	F	Count	14	10	22	32	2	67	147
		%	9,5%	6,8%	15,0%	21,8%	1,4%	45,6%	100,0%
	M	Count	5	5	11	7	1	24	53
		%	9,4%	9,4%	20,8%	13,2%	1,9%	45,3%	100,0%
Total	Count	19	15	33	39	3	91	200	
	%	9,5%	7,5%	16,5%	19,5%	1,5%	45,5%	100,0%	

Tabela 32: Justificação apreciativa da bailarina preferida segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino

			Justificação Apreciativa da Bailarina						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Género	F	Count	15	5	24	62	17	24	147
		%	10,2%	3,4%	16,3%	42,2%	11,6%	16,3%	100,0%
	M	Count	10	3	9	15	3	13	53
		%	18,9%	5,7%	17,0%	28,3%	5,7%	24,5%	100,0%
Total	Count	25	8	33	77	20	37	200	
	%	12,5%	4,0%	16,5%	38,5%	10,0%	18,5%	100,0%	

Tabela 33: Justificação depreciativa da bailarina menos preferida segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino

			Justificação Depreciativa da Bailarina						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Género	F	Count	23	41	25	32	3	23	147
		%	15,6%	27,9%	17,0%	21,8%	2,0%	15,6%	100,0%
	M	Count	2	8	5	23	2	13	53
		%	3,8%	15,1%	9,4%	43,4%	3,8%	24,5%	100,0%
Total	Count	25	49	30	55	5	36	200	
	%	12,5%	24,5%	15,0%	27,5%	2,5%	18,0%	100,0%	

Tabela 34: Justificação apreciativa do dueto preferido segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino

		Justificação Apreciativa do Duetto						Total	
		Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec		
Género	F	Count	58	6	20	35	5	23	147
		%	39,5%	4,1%	13,6%	23,8%	3,4%	15,6%	100,0%
	M	Count	19	6	4	10	2	12	53
		%	35,8%	11,3%	7,5%	18,9%	3,8%	22,6%	100,0%
Total	Count	77	12	24	45	7	35	200	
	%	38,5%	6,0%	12,0%	22,5%	3,5%	17,5%	100,0%	

Tabela 35: Justificação depreciativa do dueto menos preferido segundo todos os observadores, observadores apenas do género feminino e observadores apenas do género masculino

			Justificação Depreciativa do Duetto						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Género	F	Count	38	19	21	34	6	29	147
		%	25,9%	12,9%	14,3%	23,1%	4,1%	19,7%	100,0%
	M	Count	9	9	10	14	1	10	53
		%	17,0%	17,0%	18,9%	26,4%	1,9%	18,9%	100,0%
Total	Count	47	28	31	48	7	39	200	
	%	23,5%	14,0%	15,5%	24,0%	3,5%	19,5%	100,0%	

Tabela 36: Justificação apreciativa do bailarino preferido segundo a experiência motora em dança dos observadores

			Justificação Apreciativa do Bailarino						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança	Sem experiência motora	Count	6	7	10	27	3	27	80
		%	7,5%	8,8%	12,5%	33,8%	3,8%	33,8%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	1	3	9	21	3	9	46
		%	2,2%	6,5%	19,6%	45,7%	6,5%	19,6%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	8	3	12	22	4	25	74
		%	10,8%	4,1%	16,2%	29,7%	5,4%	33,8%	100,0%
Total	Count	15	13	31	70	10	61	200	
	%	7,5%	6,5%	15,5%	35,0%	5,0%	30,5%	100,0%	

Tabela 37: Justificação depreciativa do bailarino menos preferido segundo a experiência motora em dança dos observadores

			Justificação Depreciativa do Bailarino						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança	Sem experiência motora	Count	7	6	16	11	1	39	80
		%	8,8%	7,5%	20,0%	13,8%	1,2%	48,8%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	6	4	7	11	1	17	46
		%	13,0%	8,7%	15,2%	23,9%	2,2%	37,0%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	6	5	10	17	1	35	74
		%	8,1%	6,8%	13,5%	23,0%	1,4%	47,3%	100,0%
Total	Count	19	15	33	39	3	91	200	
	%	9,5%	7,5%	16,5%	19,5%	1,5%	45,5%	100,0%	

Tabela 38: Justificação apreciativa da bailarina preferida segundo a experiência motora em dança dos observadores

			Justificação Apreciativa da Bailarina						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança	Sem experiência motora	Count	10	2	9	33	7	19	80
		%	12,5%	2,5%	11,2%	41,2%	8,8%	23,8%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	4	1	12	15	9	5	46
		%	8,7%	2,2%	26,1%	32,6%	19,6%	10,9%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	11	5	12	29	4	13	74
		%	14,9%	6,8%	16,2%	39,2%	5,4%	17,6%	100,0%
Total	Count	25	8	33	77	20	37	200	
	%	12,5%	4,0%	16,5%	38,5%	10,0%	18,5%	100,0%	

Tabela 39: Justificação depreciativa da bailarina menos preferida segundo a experiência motora em dança dos observadores

			Justificação Depreciativa da Bailarina						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança	Sem experiência motora	Count	5	19	14	22	3	17	80
		%	6,2%	23,8%	17,5%	27,5%	3,8%	21,2%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	6	13	8	10	1	8	46
		%	13,0%	28,3%	17,4%	21,7%	2,2%	17,4%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	14	17	8	23	1	11	74
		%	18,9%	23,0%	10,8%	31,1%	1,4%	14,9%	100,0%
Total	Count	25	49	30	55	5	36	200	
	%	12,5%	24,5%	15,0%	27,5%	2,5%	18,0%	100,0%	

Tabela 40: Justificação apreciativa do dueto preferido segundo a experiência motora em dança dos observadores

			Justificação Apreciativa do Dueto						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança	Sem experiência motora	Count	22	7	8	23	3	17	80
		%	27,5%	8,8%	10,0%	28,8%	3,8%	21,2%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	16	1	8	11	2	8	46
		%	34,8%	2,2%	17,4%	23,9%	4,3%	17,4%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	39	4	8	11	2	10	74
		%	52,7%	5,4%	10,8%	14,9%	2,7%	13,5%	100,0%
Total	Count	77	12	24	45	7	35	200	
	%	38,5%	6,0%	12,0%	22,5%	3,5%	17,5%	100,0%	

Tabela 41: Justificação depreciativa do dueto menos preferido segundo a experiência motora em dança dos observadores

			Justificação Depreciativa do Dueto						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança	Sem experiência motora	Count	5	15	17	20	6	17	80
		%	6,2%	18,8%	21,2%	25,0%	7,5%	21,2%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	15	6	7	10	0	8	46
		%	32,6%	13,0%	15,2%	21,7%	0,0%	17,4%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	27	7	7	18	1	14	74
		%	36,5%	9,5%	9,5%	24,3%	1,4%	18,9%	100,0%
Total	Count	47	28	31	48	7	39	200	
	% within os_exp	23,5%	14,0%	15,5%	24,0%	3,5%	19,5%	100,0%	

Tabela 42: Justificação apreciativa do bailarino preferido segundo a experiência motora em ballet dos observadores

			Justificação Apreciativa do Bailarino						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em ballet	Sem experiência motora	Count	8	10	16	49	8	42	133
		%	6,0%	7,5%	12,0%	36,8%	6,0%	31,6%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	1	3	10	11	0	6	31
		%	3,2%	9,7%	32,3%	35,5%	0,0%	19,4%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	6	0	5	10	2	13	36
		%	16,7%	0,0%	13,9%	27,8%	5,6%	36,1%	100,0%
	Total	Count	15	13	31	70	10	61	200
		%	7,5%	6,5%	15,5%	35,0%	5,0%	30,5%	100,0%

Tabela 43: Justificação depreciativa do bailarino menos preferido segundo a experiência motora em ballet dos observadores

			Justificação Depreciativa do Bailarino						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em ballet	Sem experiência motora	Count	13	10	23	24	1	62	133
		%	9,8%	7,5%	17,3%	18,0%	0,8%	46,6%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	3	5	5	7	1	10	31
		%	9,7%	16,1%	16,1%	22,6%	3,2%	32,3%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	3	0	5	8	1	19	36
		%	8,3%	0,0%	13,9%	22,2%	2,8%	52,8%	100,0%
Total	Count	19	15	33	39	3	91	200	
	%	9,5%	7,5%	16,5%	19,5%	1,5%	45,5%	100,0%	

Tabela 44: Justificação apreciativa da bailarina preferida segundo a experiência motora em ballet dos observadores

			Justificação Apreciativa da Bailarina						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em ballet	Sem experiência motora	Count	12	6	21	54	13	27	133
		%	9,0%	4,5%	15,8%	40,6%	9,8%	20,3%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	6	0	7	9	4	5	31
		%	19,4%	0,0%	22,6%	29,0%	12,9%	16,1%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	7	2	5	14	3	5	36
		%	19,4%	5,6%	13,9%	38,9%	8,3%	13,9%	100,0%
Total	Count	25	8	33	77	20	37	200	
	%	12,5%	4,0%	16,5%	38,5%	10,0%	18,5%	100,0%	

Tabela 45: Justificação depreciativa da bailarina menos preferida segundo a experiência motora em ballet dos observadores

			Justificação Depreciativa da Bailarina						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em ballet	Sem experiência motora	Count	11	30	22	40	5	25	133
		%	8,3%	22,6%	16,5%	30,1%	3,8%	18,8%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	7	9	3	7	0	5	31
		%	22,6%	29,0%	9,7%	22,6%	0,0%	16,1%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	7	10	5	8	0	6	36
		%	19,4%	27,8%	13,9%	22,2%	0,0%	16,7%	100,0%
Total	Count	25	49	30	55	5	36	200	
	%	12,5%	24,5%	15,0%	27,5%	2,5%	18,0%	100,0%	

Tabela 46: Justificação apreciativa do dueto preferido segundo a experiência motora em ballet dos observadores

			Justificação Apreciativa do Duetto						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em ballet	Sem experiência motora	Count	43	8	13	38	6	25	133
		%	32,3%	6,0%	9,8%	28,6%	4,5%	18,8%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	13	1	6	5	1	5	31
		%	41,9%	3,2%	19,4%	16,1%	3,2%	16,1%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	21	3	5	2	0	5	36
		%	58,3%	8,3%	13,9%	5,6%	0,0%	13,9%	100,0%
Total	Count	77	12	24	45	7	35	200	
	%	38,5%	6,0%	12,0%	22,5%	3,5%	17,5%	100,0%	

Tabela 47: Justificação depreciativa do dueto menos preferido segundo a experiência motora em ballet dos observadores

			Justificação Depreciativa do Duetto						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em ballet	Sem experiência motora	Count	24	20	24	31	7	27	133
		%	18,0%	15,0%	18,0%	23,3%	5,3%	20,3%	100,0%
	Com alguma experiência motora	Count	9	4	3	11	0	4	31
		%	29,0%	12,9%	9,7%	35,5%	0,0%	12,9%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	14	4	4	6	0	8	36
		%	38,9%	11,1%	11,1%	16,7%	0,0%	22,2%	100,0%
Total	Count	47	28	31	48	7	39	200	
	%	23,5%	14,0%	15,5%	24,0%	3,5%	19,5%	100,0%	

Tabela 48: Justificação apreciativa do bailarino preferido segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet

			Justificação Apreciativa do Bailarino						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança, excluindo ballet	Com alguma experiência motora	Count	0	1	2	13	3	5	24
		%	0,0%	4,2%	8,3%	54,2%	12,5%	20,8%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	2	2	4	9	2	10	29
		%	6,9%	6,9%	13,8%	31,0%	6,9%	34,5%	100,0%
Total		Count	15	13	31	70	10	61	200
		%	7,5%	6,5%	15,5%	35,0%	5,0%	30,5%	100,0%

Tabela 49: Justificação depreciativa do bailarino menos preferido segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet

			Justificação Depreciativa do Bailarino						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança, excluindo ballet	Com alguma experiência motora	Count	3	0	4	7	0	10	24
		%	12,5%	0,0%	16,7%	29,2%	0,0%	41,7%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	3	4	3	6	0	13	29
		%	10,3%	13,8%	10,3%	20,7%	0,0%	44,8%	100,0%
Total		Count	19	15	33	39	3	91	200
		%	9,5%	7,5%	16,5%	19,5%	1,5%	45,5%	100,0%

Tabela 50: Justificação apreciativa da bailarina preferida segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet

			Justificação Apreciativa da Bailarina						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança, excluindo ballet	Com alguma experiência motora	Count	0	1	7	9	5	2	24
		%	0,0%	4,2%	29,2%	37,5%	20,8%	8,3%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	2	3	5	12	1	6	29
		%	6,9%	10,3%	17,2%	41,4%	3,4%	20,7%	100,0%
Total		Count	25	8	33	77	20	37	200
		%	12,5%	4,0%	16,5%	38,5%	10,0%	18,5%	100,0%

Tabela 51: Justificação depreciativa da bailarina menos preferida segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet

			Justificação Depreciativa da Bailarina						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança, excluindo ballet	Com alguma experiência motora	Count	2	6	6	5	1	4	24
		%	8,3%	25,0%	25,0%	20,8%	4,2%	16,7%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	4	5	2	13	1	4	29
		%	13,8%	17,2%	6,9%	44,8%	3,4%	13,8%	100,0%
Total		Count	25	49	30	55	5	36	200
		%	12,5%	24,5%	15,0%	27,5%	2,5%	18,0%	100,0%

Tabela 52: Justificação apreciativa do dueto preferido segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet

			Justificação Apreciativa do Dueto						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança, excluindo ballet	Com alguma experiência motora	Count	7	0	3	9	1	4	24
		%	29,2%	0,0%	12,5%	37,5%	4,2%	16,7%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	14	1	2	6	2	4	29
		%	48,3%	3,4%	6,9%	20,7%	6,9%	13,8%	100,0%
Total		Count	77	12	24	45	7	35	200
		%	38,5%	6,0%	12,0%	22,5%	3,5%	17,5%	100,0%

Tabela 53: Justificação depreciativa do dueto menos preferido segundo a experiência motora em ballet, excluindo observadores com experiência em ballet

			Justificação Depreciativa do Dueto						Total
			Emp	Est	Exp	Flu	Sim	Tec	
Experiência motora em dança, excluindo ballet	Com alguma experiência motora	Count	9	3	5	3	0	4	24
		%	37,5%	12,5%	20,8%	12,5%	0,0%	16,7%	100,0%
	Com muita experiência motora	Count	10	2	2	8	1	6	29
		%	34,5%	6,9%	6,9%	27,6%	3,4%	20,7%	100,0%
Total		Count	47	28	31	48	7	39	200
		%	23,5%	14,0%	15,5%	24,0%	3,5%	19,5%	100,0%